ڈاکٹر وزیر آغا

نئے مقالات

نئے مقالات

نئے مقالات

وزیر آغا

جمہوری پبلیکیشنز

وقارُالنِّسا کے نام

ترتیب

اِبتدائیہ

فکر و وِجدان

اَصنافِ اَدب

شاعری

کہانی

اِنشائیہ

تنقید

مطالعۂ غالب

مطالعۂ آزاد

پیش لفظ

مختلف اَور متنوّع موضوعات پر لکھے گئے تنقیدی مضامین کو کتابی صُورت میں یکجا کرنے کی رِوش اَب اُردو تنقید کی ایک اَہم روایت بن چکی ہے۔ وجہ اِس کی ایک تو یہ ہے کہ ہمارے ہاں کسی ایک موضوع پر کتاب لکھنے کا میلان تا حال پوری طرح وجود میں نہیں آسکا۔ دُوسری وجہ یہ ہے کہ مدیرانِ رسائل کی فرمائشیں اَور اَدبی تقاریب کے سلسلے کے مطالبات ہی بیشتر مضامین کے اَہم تریں محرکات ثابت ہوئے ہیں۔ نتیجہ یہ ہے کہ ہماری اکثر تنقیدی کتب کے مضامین غزلیہ اَشعار کی طرح لخت لخت دِکھائی دیتے ہیں اَور اِن میں زاویۂ نگاہ کی وُہ برقی رَو ناپید ہوتی ہے جو مختلف موضوعات پر لکھے گئے مضامین کے عقب میں کارفرما ایک ہی مصنف کی شخصیت کا برملا اِظہار ہے۔ میں اِس قسم کے مجموعوں کی لخت لخت کیفیت کا مخالف نہیں کہ یہ ایک ایسی صُورت ہے جس سے مفر نا ممکن ہے۔ مگر میرا یہ مطالبہ ضرور ہے کہ غزلیہ اَشعار اگر ایک ہی غزل کے نہیں تو کم اَز کم ایک ہی شاعر کے تو ہونا چاہئیں...... صرف اِس صُورت میں کتاب کے مطالب ایک مربوط اَور منظم فکری رَو کا درجہ حاصل کر سکتے ہیں۔

زیرِ نظر کتاب کے مضامین کے اِنتخاب میں اِس اَمر کو بطورِ خاص ملحوظ رکھا گیا ہے اَور میں نے ایسے تمام مضامین حذف کر دیے ہیں، جو کتاب کے رِدیف قافیے کے مطابق نہیں تھے۔ پھر بھی مَیں وثوق کے ساتھ نہیں کہَہ سکتا کہ اپنے اِس اِقدام میں کہاں تک کامیاب ہو سکا ہوں۔ یوں بھی وثوق کے ساتھ کچھ کہنے کا حق قاری ہی کو حاصل ہے؛ اِس لیے آخری فیصلہ صادِر کرنے کا مجاز وُہی ہے۔

پچھلے آٹھ دس برس میں جب کبھی میں نے کوئی کتاب پیش کرنے کا اِرادہ کیا، میرے بعض احباب مثلاً پروفیسر غلام جیلانی اصغرؔ، انور سدید اَور سجاد نقوی نے فی الفور اَپنی جملہ مصروفیات کو بالائے طاق رکھ کر،

کتاب کی ترتیب و تدوین میں میری بھرپور مدد کرنے کا آغاز کر دیا' اور میں نے ہر بار اُن کا شکریہ اَدا کر کے حساب چُکانے کی ناکام کوشش کی۔ مگر اِس بار (کہ میں پچاس۵۰ کی عُمر سے کچھ زیادہ دُور نہیں) مجھے ایک نیا مددگار میسّر آیا ہے...... یہ میری بیٹی وقارُالنّسا ہے جس نے اِس کتاب کے بیشتر مسوّدات کو صاف کیا اَور کہیں کہیں مجھے مشورے بھی دیے۔ اگر یہ کام میرے احباب انجام دیتے تو میں شکریے کے چند گھسے پٹے الفاظ سے معاملہ رفع دفع کر دیتا؛ مگر اَب صُورتِ حال ذرا نازک ہے: چنانچہ اِظہارِ تشکّر کے بجائے مَیں یہ کتاب ہی اُس کے نام معنون کر رہا ہوں۔

وزیر آغا
سرگودھا، یکم رفروری ۱۹۷۲ء

فکر و وِجدان

تخلیق سے تخلیقِ مکرّر تک

تخلیقی عمل کے مختلف مدارِج کی نشان دہی کرنے سے قبل اِس بات کو ملحوظ رکھنا بہت ضروری ہے کہ ہر شخص تخلیق کار کے منصب پر فائز نہیں ہوسکتا۔ تجربہ شاہد ہے کہ ایک شخص جو عالم فاضل ہونے کے علاوہ' ایک نفیس اَور شُستہ ذوقِ نظر سے بھی فیض یاب تھا' ہزار کوشش کے باوجود تخلیق کار کے منصب تک نہ پہنچ سکا جبکہ بعض اَوقات ایک اَن پڑھ شخص نے بھی تخلیقی اُپج کا بے پناہ مظاہرہ کر دیا۔ اِس کا مطلب یہ ہے کہ تخلیق کار وُہ نہیں جسے علوم پر دسترس حاصل ہے یا جو تخلیق کے معائب و محاسن سے آگاہ ہے' تخلیق کار وُہ ہے جسے قدرت کی طرف سے تخلیقی اَوصاف ودیعت ہوئے ہیں۔ میں نے اپنی کتاب ''تخلیقی عمل'' میں تخلیقی اَوصاف کو ایک وہبی مَیلان کے طور پر قبول کیا ہے اَور اِس بات سے کوئی سروکار نہیں رکھا کہ یہ الف کو کیوں حاصل ہوا اَور (ب) اِس سے کیوں محروم رہا۔ جس طرح حیاتیات نے نوعی اِرتقا کو اُس تقلیب (Mutation) کا نتیجہ قرار دیا ہے جو جین (Gene) میں کسی بنیادی تبدیلی سے وجود میں آتی ہے اَور جانور یا پودے کی نسل کو بدل دیتی ہے (مگر جس کے محرکات نظروں سے اوجھل رہتے ہیں)' بالکل اُسی طرح ایک تخلیق کار کے ہاں تخلیق کا وَصف وَہبی ہوتا ہے جسے وُہ اَپنے ساتھ لے کر پیدا ہوتا ہے۔ ریاضت اَور تربیت کا عمل وہبی مَیلان کو جِلا تو بخش سکتا ہے' اُسے جنم نہیں دے سکتا۔ بعض اَوقات' ماحول کی ناسازگاری کے باعث ایک تخلیق کار اپنی تخلیقی اُپج کو بروئے کار لانے سے معذور بھی رہ جاتا ہے: مثلاً وہ تربیت اَور ریاضت کے عمل سے محروم رہے تو قیاس غالب ہے کہ اُس کے بطون میں پنہاں تخلیقی مشین ہی زنگ آلود ہو کر رہ جائے گی۔

اِسی طرح اگر تخلیق کار کی زِندگی تجربات کی بُوقلمونی سے نا آشنا ہے (نیز وہ مطالعے، سوچ اَور زِندگی کرنے کی لگن سے پوری طرح فیض یاب نہیں) تو قدرتی طور پر اُس کے فن میں گہرائی اَور نکھار پیدا نہ ہو سکے گا۔ مگر دُوسری طرف اِس بات سے بھی اِنکار مشکل ہے کہ کوئی شخص تخلیقی اُپج ہی سے محروم ہے تو پھر ریاضت، تربیت اَور سیاست کے ہزاروں جتن بھی اُسے تخلیق کار کا منصب عطا نہیں کر سکتے۔ ایک تخلیق کار بنیادی طور پر فطرت کا عطیّہ ہے مگر وہ زِندگی کے چُونے گارے کو اِستعمال کرنے پر بہر حال مجبور ہے کہ اَیسا کیے بغیر وُہ اپنا اِبلاغ کر ہی نہیں سکتا۔

تخلیق کار کی شرط کو ملحوظ رکھنے کے بعد، اگر تخلیقی عمل کے جملہ مدارِج کی نشان دہی کی جائے تو اوّل اوّل اُس کچّے مواد کا تجزیہ لازِم آئے گا جسے تخلیق کار اِستعمال کرتا ہے۔ اِس کچّے مواد کا ایک حِصّہ تو اُن عناصر پر مشتمل ہے جن سے فن پارے کی خارجی تشکیل ہوتی ہے: مثلاً رنگ، سنگ، لفظ وغیرہ؛ مگر یہ عناصِر صرف اُس وقت فن پارے کو صورت پذیر ہونے میں مدد دے سکتے ہیں جب فن کار اَپنے تخلیقی جَوہر سے اِن میں ایک برقی لہر دوڑا دیتا ہے۔ لفظ ہی کو لیجیے...... شاعری کی تخلیق میں کوئی لفظ بھی غیر شاعرانہ نہیں: اگر شاعر تخلیقی جَوہر سے لیس ہے تو وہ اُس لفظ کو بھی جو بظاہر غیر شاعرانہ ہے، ایک معنوی پرچھائیں سے منسلک کر سکتا ہے۔ دُوسری طرف اگر اُس کے ہاں تخلیقی جَوہر ہی ناپید ہے تو وُہ شاعرانہ اَلفاظ کو بھی معنوی پرچھائیں عطا نہیں کر سکے گا۔

کچّے مواد کا دُوسرا حِصّہ اُن تجربات پر مشتمل ہے جن میں سے بعض، مزاج کے اعتبار سے منفعل اَور بعض، فعّال ہوتے ہیں۔ منفعل تجربات میں وہ تمام نسلی عناصر شامل ہیں جنھیں فن کار وَرثے کے طَور پر حاصل کرتا ہے۔ اِنسانی سائیکی، عمرو عیار کی زنبیل کی طرح ہے کہ اُس میں ہزاروں نسلوں کے اِجتماعی تجربات واضح نقوش کی صورت میں محفوظ ہوتے چلے جاتے ہیں۔ اِن تجربات میں سے بعض تو نوعیت کے اعتبار سے جبلی ہیں...... یہ گویا اُن کی حیوانی سطح ہے: مثلاً فرار اَور پیکار یا جنس اَور بھوک کے میلانات وغیرہ: اِن خاص میلانات کی حد تک اِنسان اَور حیوان میں مشکل ہی سے کوئی فصل یا بُعد نظر آئے گا۔ دُوسرے تجربات، نوعیت کے اعتبار سے علاماتی یا اِشاراتی ہیں اَور آرکی ٹائپل اِمیجز (Archetypal Images) کے طور پر اِنسانی سائیکی میں موجود ہوتے ہیں...... یہ وہ تجربات ہیں جو اِنسانی معاشرے اَور اُس کے ثقافتی اَور تہذیبی پہلوؤں سے متعلق ہیں جبکہ

رُوحانی اَور اَساطیری رُجحانات بھی اِن تجربات ہی کی بدلی ہوئی صورتیں ہیں۔

منفعل تجربات کے برعکس فعّال تجربات وہ ہیں جنھیں تخلیق کار اَپنی حیاتِ مختصر میں حاصل کرتا ہے اَور جو گھر، تعلیمی اِدارے، صحت یا علالت، واقعات، حادثات نیز سیاسی، سماجی، قومی اَور بین الاقوامی حالات، علمی اِنکشافات اَور معروضی زِندگی کی جملہ سطحوں سے اَخذ کردہ تاثرات پر مشتمل ہوتے ہیں ...... اِن فعال تجربات میں اُس شدید ردِ عمل کو بطورِ خاص شامل سمجھنا چاہیے جو فلسفے کے میدان میں مجرد خیال کی بالا دستی کے خلاف نمودار ہوا اَور جس نے جوَہر (Essence) کے مقابلے میں موجود (Existence) کو اَوّلیت کا حامل قرار دیتے ہوئے، فرد کے اُن محسوسات کو سامنے لانے کی کوشش کی جو کراہت (nausea)، یاسیت (despair) اَور بے معنویت (absurdity) کی صُورت میں ظاہر ہوئے۔ نوعیت کے اعتبار سے، یہ سب تجربات متحرک اَور فعال ہیں اَور اِنسانی سائیکی میں لحظہ بہ لحظہ شامل ہوتے رہتے ہیں۔ اَب اِنسانی سائیکی کو ایک ایسے حوض کی صورت میں تصوّر کیجیے، جس کی تہ میں تو منفعل تجربات بیٹھے ہوئے ہیں لیکن جس کی سطح پر فعال تجربات اِنتہائی بے قراری کی حالت میں تیَر رہے ہیں۔ دُوسرے لفظوں میں کسی بھی وقت ایک تخلیق کار کے باطن میں لاشعوری عوامل کے ساتھ ساتھ شعوری عوامل بھی موجود ہوتے ہیں لیکن اُن کے درمیان ایک قدرتی فاصلہ قائم رہتا ہے اَور وہ آپس میں ہم کنار نہیں ہو پاتے۔ پھر یکایک تخلیق کار کی زِندگی میں کوئی واقعہ نمودار ہوتا ہے جو بڑا بھی ہو سکتا ہے اَور بے حد معمولی بھی۔ اگر اِس واقعے سے، اَیسا جذباتی دھچکا پیَدا ہو جو (کنکر کی طرح) تخلیق کار کے باطن (حوض) میں تموّج پیدا کر دے تو اِس کے نتیجے میں تہ میں بیٹھے ہوئے منفعل عناصر (جو مزاجاً مادری ہیں) سطح پر تیَرتے ہوئے فعال عناصر سے (جو مزاجاً پدری ہیں) متصادِم ہو جائیں گے اَور یوں اُس شدید طوفان کا آغاز ہو جائے گا جسے اَساطیر میں امرتِ منتھن اَور مذاہب میں آبی طوفان کا نام ملا ہے اَور جس میں جملہ فعال اَور منفعل عناصر، ایک دُوسرے سے ٹکرا کر، بے ہیئت ہو جاتے ہیں۔ دراصل مروّجہ صورتوں کا بوجھل وجود ہی تخلیق کے راستے کا سنگِ گراں ہے: بعینہٖ جیسے کوئی تشبیہ کثرتِ اِستعمال کے باعث اپنی معنوی پرچھائیں سے محروم ہو کر، تخلیق کے لیے رُکاوٹ بن جاتی ہے۔ پھر تخلیق کار کی اپنی زِندگی بھی ہے جو عادات اَور رُجحانات کی مشینی تکرار کے باعث پٹ پٹا کر، بیضوی صورت اِختیار کر چکی ہے؛ لہٰذا جب تک وُہ اپنے وُجود کی بیضویت، اُس کے بوجھل پن

کو عبور نہ کرے تخلیق کاری میں کامیاب نہیں ہوسکتا۔ اِس مقام پر تخلیق کار اَور عارف کے طریقِ کار میں گہری مماثلت کا احساس ہوتا ہے کیونکہ جہاں تخلیق کار وُجود کے بوجھ سے دست کش ہونے پر ہی کچھ تخلیق کرنے میں کامیاب ہوسکتا ہے' وہاں عارف خواہشات کے بوجھ سے نجات پا کر ہی معرفت کے مقام کو چھوتا ہے۔ مگر اِن دونوں میں ایک اَہم فرق یہ ہے کہ عارف جسم اَور اُس کی خواہشات کی نفی کا قائل ہے جبکہ تخلیق کار وُجود کو ایک نئی زِندگی بخشتا ہے۔ دُوسرے لفظوں میں عارف' وجود کی) تکذیب اَور تخلیق کار' اُس کی تطہیر کرتا ہے...... ہوتا یوں ہے کہ منفعل اَور فعال تجربات کی آویزش سے سائیکی میں نراج (Chaos) کی ایسی صورت پیدا ہوجاتی ہے جو خود تخلیق کار کے وجود کے لیے بھی ایک خطرہ ہے۔ چنانچہ تخلیق کار' نراج کے اِس طوفان میں ایک بے پتوار ناؤ کی طرح ڈولنے لگتا ہے اَور شدید بحرانی کیفیت کی زد پہ آ کر' سانس رُکنے کے عالم میں مبتلا ہوجاتا ہے۔ تب نراج کی اِس فضا میں معاً روشنی کا ایک کوندا نمودار ہوتا ہے اَور تخلیق کار بڑی شدت کے ساتھ محسوس کرتا ہے کہ یہی وہ کوندا ہے جو اُسے نراج کے ہَولناک طوفان سے باہر نکلنے کا راستہ سجھا سکتا ہے۔ مگر اَب یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ تخلیق کار اِس کوندے یا وِژن { یا (اَدب کی زبان میں) اِس خیال یا اِمیج (Image) } کو کس طرح اپنی گرفت لے! بیشک خیال یا وِژن ایک تخلیقی جست کے ساتھ نمودار ہوتا ہے اَور یہ عمل سَوفی صد وَہبی ہے؛ تاہم محض خیال یا وِژن کی نمود' تخلیق کے سارے عمل کا اِحاطہ نہیں کرتی۔ تخلیقی عمل کی تکمیل کے لیے ضروری ہے کہ خیال یا وِژن کی تجسیم بھی ہو؛ جب تک ایسا نہیں ہوگا' تخلیق کار دَم رُکنے کی کیفیت سے نجات نہ پا سکے گا۔

یہ بحث اَب اُس نازک مقام تک آ پہنچی ہے جب تخلیق کار' نراج (Chaos) کے روایتی طوفان میں گِھر کر' بحرانی کیفیت میں مبتلا ہوا تو خیال یا وِژن' روشنی اَور آزادی کی نوید بن کر اُس کے ذِہن کے اُفق پر نمودار ہوگیا جسے دیکھتے ہی تخلیق کار کے اَندر آزاد ہونے کی شدید خواہش پیدا ہوگئی۔ ایک تلمیح کی مدد سے اِسی بات کو یوں بھی کہا جاسکتا ہے کہ یوسفؑ' چاہِ یوسف کے اَندھیرے میں محبوس' سانس رُکنے کے عالم میں مبتلا تھا کہ کنویں کے دہانے پر سے پتھر کی سِل ہَٹ گئی اَور یوسفؑ کو روشنی اَور آزادی کا راستہ دِکھائی دے گیا؛ مگر اِس سے یہ ہوا کہ خود یوسفؑ کے دِل میں آزاد ہونے کی آرزو دوچند ہوگئی اَور وُہ اَندھیرے (بے ہیئتی) کی دُنیا سے نجات پانے کے لیے ہاتھ پاؤں مارنے لگا۔

فن کی دُنیا میں جب تخلیق کار اِس مرحلے سے گزرتا ہے تو سانس لینے کے لیے ہاتھ پاؤں مارتے ہوئے' اُس اَزلی واَبدی آہنگ کو چھو لیتا ہے جو تمام صُورتوں کے پسِ پُشت موجود ہے (لیکن جس تک اِنتہائی داخلی کرب کی حالت ہی میں پہنچنا ممکن ہے)...... یہ آہنگ ایک طرح کی برقی قوّت ہے جو تخلیق کار کے اَندر چھپی ہوئی تخلیقی مشین کے لیے اِیندھن کا کام دیتی ہے بلکہ جب تک تخلیق کار اِس آہنگ کی برقی رَو کو چھو نہیں پاتا' اُس کے اَندر کی تخلیقی مشین اپنے وجود کا اعلان ہی نہیں کرتی؛ تاہم وہ اِس آہنگ کو چھونے میں کامیاب ہو جائے تو اُس کے اَندر تخلیقی مشین حرکت میں آ جائے گی اَور تخلیق کار اُس بے ہیئت کچے مواد سے {جو منفعل اَور فعال تجربات کی آویزش کا نتیجہ تھا اَور جسے ناموجود (nothingness) کا نام دینا چاہیے}' اُس خیال یا وِژن کی تجسیم کر سکے گا جو چاہِ یوسف کی گہرائی سے اُسے دِکھائی دیا تھا: گویا آہنگ اُسے قوّت مہیا کرے گا جس سے تخلیقی مشین حرکت میں آ کر' اُسے اُوپر کو اُٹھائے گی (push) اَور خیال یا وِژن اُسے اپنی طرف کھینچے گا (pull) اَور وہ بالآخر اَندھیرے کنویں سے دِن کی روشنی میں آ جائے گا۔

واضح رہے کہ فن کار کے ذہن میں جو خیال یا وِژن نمودار ہوتا ہے' اُس کے گِرد ایک نورانی سا جذباتی ہالہ لازمی طور پر موجود ہوتا ہے اَور تخلیق کار' خیال کو اُس کے جذباتی ہالے سمیت گرفت میں لینے کی کوشش کرتا ہے۔ سارا کمال اِس بات میں ہے کہ وہ خیال کو اُس کے جذباتی ہالے سمیت پیش کر سکے۔ اگر وہ کسی وجہ سے خیال یا وِژن کی تجسیم کے عمل کو ملتوی کر دیتا ہے تو کچھ عرصے کے بعد خیال کا جذباتی ہالہ غائب ہو جائے گا اَور خیال اپنی اُس ننگی' سپاٹ اَور منطقی صورت میں باقی رَہ جائے گا جسے عام کاروباری زبان بھی آسانی سے گرفت میں لے سکتی ہے؛ مگر یہ اُس خوشبو سے عاری ہوگا جو فن کا اِمتیازی وصف ہے۔ اِس سے ثابت ہوا کہ فن کار کے ہاں آہنگ کو چھونے' تخلیقی مشین کو حرکت میں لانے اَور ناموجود کے بے ہیئت مواد سے خیال کی تجسیم کرنے کے سارے عمل کا مدعا فقط یہ ہے کہ خیال کو اُس کے جذباتی ہالے سمیت گرفت میں لیا جائے تاکہ اُس کی پُراَسراریت برقرار رہے اَور اُس سے متعارف ہوا جا سکے۔ یہی تعارف جمالیاتی حَظ کا باعث بھی ہے' ورنہ منطقی خیال سے خوشی تو حاصل ہو سکتی ہے' جمالیاتی حَظ کی تحصیل ممکن نہیں۔

یہاں ایک اَور لطیف نکتے کی طرف بھی اِشارہ کرنا ضروری ہے۔ جب خیال یا وِژن اپنے

جذباتی ہالے سمیت لفظ، رنگ، خط یا سُر وغیرہ میں منتقل ہوتا ہے تو نوزائیدہ بچّے کی طرح اپنے ساتھ کچھ آلائشیں بھی لے آتا ہے جسے فن کار اُسی طرح صاف کرتا ہے جس طرح گائے اپنی جیبھ سے بچھڑے کو صاف کرتی ہے۔ اِس عمل کو ننانوے ۹۹ فی صد پسینہ (Ninety Nine percent perspiration) کہنے میں کوئی حرج نہیں؛ مگر یہ کام وُہی تخلیق کار انجام دے سکتا ہے جو تربیت اُور ریاضت کے مراحل سے گزر چُکا ہو۔

تخلیقی عمل کے بعد اَب تخلیقِ مکرّر کی طرف آئیے! عرصہ ہوا، میں نے اپنے ایک مضمون ''اِبلاغ سے علامت تک''، مشمولہ ''تنقید اُور احتساب'' میں لکھا تھا:

> حقیقت یہ ہے کہ اَدب میں فن کار اُور قاری کا رِشتہ تمام تر داخلی نوعیت کا ہے اُور اِس میں پروڈیوسر (producer) اُور کنزیومر (consumer) کے رِشتے کی جھلک تک نظر نہیں آتی۔ قصہ یہ ہے کہ فن کار بیک وقت فن کار بھی ہوتا ہے اُور قاری بھی۔ وہ اپنی ذات کے ایک حصے سے کچھ حاصل کر کے، اپنی ہی ذات کے دُوسرے حصے کے حوالے کر دیتا ہے اُور یہ عمل تجارت کی صورت میں ظاہر نہیں ہوتا......

جس سے محترم سلیم احمد کو یہ غلط فہمی ہوئی کہ میں خیال یا وِژن کی ''باہر کے قاری'' تک منتقلی کے عمل کو اِبلاغ کا ایک حِصّہ سمجھتا ہوں حالانکہ اَیسا ہرگز نہیں۔ میں نے تو صاف لکھا ہے کہ جب فن کار، خیال یا وِژن کو اَپنی ذات کے ایک حصے سے حاصل کر کے، اپنی ہی ذات کے دُوسرے حصے تک پہنچا دیتا ہے تو اِبلاغ مکمل ہو جاتا ہے۔ اِس کے بعد تخلیقِ مکرّر کا مرحلہ شروع ہوتا ہے جو ایک طرح سے تخلیق کا اِمتحان بھی ہے۔ کہنے کو تو ہر فن کار یہی کہے گا کہ اُس کی تخلیق، اِظہار و اِبلاغ کے جملہ مراحل سے گزری ہے اُور اَپنے اَندر صداقت کی کرن رکھتی ہے؛ لیکن جب تک اِس دعوے کی تصدیق نہ ہو، کوئی حکم لگایا نہیں جا سکتا۔ اَب سوال یہ پَیدا ہو گا کہ فیصلہ کون کرے! جواب یہ ہے کہ باہر کا قاری۔ مگر پھر یہ سوال پَیدا ہو گا کہ باہر کا قاری کون ہے...... کیا یہ بازار میں کھڑا وُہ فرد ہے جو ہمہ وقت ایک اِفادیت پسند قلم کار کے پیشِ نظر ہوتا ہے اُور جسے وہ اپنے سامنے فرض کر کے، فن تخلیق کرتا ہے! اِس کے جواب میں یہ عرض کروں گا کہ میری رائے میں باہر کے اِس قاری کے تین ۳ رُوپ ہیں۔ پہلا یہ کہ خود تخلیق کار جب اپنی تخلیق مکمل کرنے کے بعد اُسے دیکھتا یا پڑھتا ہے تو باہر کے قاری کا فریضہ انجام دیتا ہے، مگر وُہ اِنتہائی غیر معتبر قاری ہے: وجہ یہ کہ وہ پہلے ہی اُس راستے سے واقف ہے

جذباتی ہالے سمیت لفظ، رنگ، خط یا سُر وغیرہ میں منتقل ہوتا ہے تو نوزائیدہ بچّے کی طرح اپنے ساتھ کچھ آلائشیں بھی لے آتا ہے جسے فن کار اُسی طرح صاف کرتا ہے جس طرح گائے اپنی جیبھ سے بچھڑے کو صاف کرتی ہے۔ اِس عمل کو ننانوے ۹۹ فی صد پسینہ (Ninety Nine percent perspiration) کہنے میں کوئی حرج نہیں؛ مگر یہ کام وُہی تخلیق کار انجام دے سکتا ہے جو تربیت اَور ریاضت کے مراحل سے گزر چُکا ہو۔

تخلیقی عمل کے بعد اَب تخلیقِ مکرّر کی طرف آیئے! عرصہ ہوا، میں نے اپنے ایک مضمون ''اِبلاغ سے علامت تک''، مشمولہ ''تنقید اَور احتساب''، میں لکھا تھا:

> حقیقت یہ ہے کہ اَدب میں فن کار اَور قاری کا رِشتہ تمام تر داخلی نوعیت کا ہے اَور اِس میں پروڈیوسر (producer) اَور کنزیومر (consumer) کے رِشتے کی جھلک تک نظر نہیں آتی۔ قصہ یہ ہے کہ فن کار بیک وقت فن کار بھی ہوتا ہے اَور قاری بھی۔ وہ اپنی ذات کے ایک حصے سے کچھ حاصل کر کے، اپنی ہی ذات کے دُوسرے حصے کے حوالے کر دیتا ہے اَور یہ عمل تجارت کی صورت میں ظاہر نہیں ہوتا......

جس سے محترم سلیم احمد کو یہ غلط فہمی ہوئی کہ میں خیال یا وِژن کی ''باہر کے قاری'' تک منتقلی کے عمل کو اِبلاغ کا ایک حِصّہ سمجھتا ہوں حالانکہ اَیسا ہرگز نہیں۔ میں نے تو صاف لکھا ہے کہ جب فن کار، خیال یا وِژن کو اَپنی ذات کے ایک حصے سے حاصل کر کے، اپنی ہی ذات کے دُوسرے حصے تک پہنچا دیتا ہے تو اِبلاغ مکمل ہو جاتا ہے۔ اِس کے بعد تخلیقِ مکرّر کا مرحلہ شروع ہوتا ہے جو ایک طرح سے تخلیق کا اِمتحان بھی ہے۔ کہنے کو تو ہر فن کار یہی کہے گا کہ اُس کی تخلیق، اِظہار و اِبلاغ کے جملہ مراحل سے گزری ہے اَور اَپنے اَندر صداقت کی کرن رکھتی ہے؛ لیکن جب تک اِس دعوے کی تصدیق نہ ہو، کوئی حکم لگایا نہیں جا سکتا۔ اَب سوال یہ پَیدا ہوگا کہ فیصلہ کون کرے! جواب یہ ہے کہ باہر کا قاری۔ مگر پھر یہ سوال پَیدا ہوگا کہ باہر کا قاری کون ہے...... کیا یہ بازار میں کھڑا وُہ فرد ہے جو ہمہ وقت ایک اِفادیت پسند قلم کار کے پیشِ نظر ہوتا ہے اَور جسے وہ اپنے سامنے فرض کر کے، فن تخلیق کرتا ہے! اِس کے جواب میں یہ عرض کروں گا کہ میری رائے میں باہر کے اِس قاری کے تین ۳ رُوپ ہیں۔ پہلا یہ کہ خود تخلیق کار جب اپنی تخلیق مکمل کرنے کے بعد اُسے دیکھتا یا پڑھتا ہے تو باہر کے قاری کا فریضہ انجام دیتا ہے، مگر وُہ اِنتہائی غیر معتبر قاری ہے: وجہ یہ کہ وہ پہلے ہی اُس راستے سے واقف ہے

جس پر سے گزر کر اُس کی تخلیق ذات کے ایک حصے سے دُوسرے حصے تک پہنچی؛ لہٰذا وُہ ایک طرح سے گھر کا بھیدی ہے، اِس لیے ایک منصف کے منصب پر فائز نہیں ہو سکتا...... دُوسرے، وہ اپنی تخلیق سے جذباتی طور پر اس درجہ وابستہ ہوتا ہے کہ اُس کی صداقت یا عدم صداقت کے بارے میں کچھ کہنے کا اہل نہیں اور اُس کی حالت اُس ماں کی سی ہے جو اپنے کالے کلوٹے بچّے کو بھی پرستان کا شہزادہ سمجھتی ہے!

باہر کے قاری کا دُوسرا رُوپ وُہ ہے جو بعض حضرات کو بہت عزیز ہے، یعنی بازار میں کھڑا قاری؛ مگر یہ قاری بھی تخلیق کا اچھا نبّاض یا منصف ہرگز نہیں۔ اوّلاً اِس لیے کہ وہ اپنے زمانے کی جذباتی فضا میں مقید ہونے کے باعث اُن نعروں سے شدید طور پر متاثر ہوتا ہے، جن کی گونج اُسے ہمہ وقت سنائی دے رہی ہوتی ہے؛ لہٰذا وہ تخلیق کو بھی اُن مقبول نعروں ہی کے تناظر میں دیکھتا ہے: مراد یہ کہ تخلیق اُن نعروں کے مطابق ہے تو ٹھیک، ورنہ قابلِ مذمّت ہے...... اِسی وجہ سے مشاعروں میں وُہی اَشعار زیادہ مقبول ہوتے ہیں جن میں اَنبوہ (یعنی باہر کے قارئین) کے لیے سیاسی یا سماجی سطح پر تسکین کا سامان موجود ہو یا جن میں وہ اپنے اِس (سماجی یا سیاسی) تناؤ کو دُور کرنے کا تدارک کر سکیں۔ ثانیاً اِس لیے کہ ایک محدُود دَور میں رہتے ہوئے، باہر کا یہ قاری تخلیق کے ساتھ ساتھ تخلیق کار کی دُنیوی حیثیت سے بھی متاثر ہوتا ہے۔ اگر تخلیق کار اُس سے مذہبی، معاشی، نظریاتی یا کسی اَور اعتبار سے مختلف ہے یا وہ اُس مثالی ہیرو کی طرح نہیں جسے یہ قاری اپنے ذہن میں تشکیل دے چکا ہے تو وہ اُسی نسبت سے اُس کی تخلیق کے سلسلے میں تعصّبات کا شکار ہو جائے گا۔ اِسی طرح اگر وہ تخلیق کار کو اَپنے خود ساختہ معیارِ آدمیت کے مطابق پاتا ہے تو اُس کی تخلیق کے سلسلے میں پاسداری کا مرتکب ہو جائے گا۔ گویا بازار میں کھڑا یہ قاری کسی اعتبار سے بھی، اپنے دَور کی تخلیقات کے لیے اچھا منصف ثابت نہیں ہو سکتا۔ منصف کے لیے جس خنک مزاجی اَور تخلیق سے ایک مناسب فاصلے کی ضرورت ہے، وہ اُس سے ناآشنا ہوتا ہے۔ مگر اُسی دَور میں بعض قارئین ایسے بھی ہوتے ہیں جو تخلیق کو تمام تعصّبات سے بلند ہو کر پرکھنے کی صلاحیت رکھتے ہیں: اگر تخلیق میں سچائی کا کوئی عنصر موجود ہے تو اُسے وہ آسانی سے پہچان لیتے ہیں...... اُن کی حیثیت اُن ناقدینِ اَدب کی ہے جنھیں بصارت اَور بصیرت دونوں حاصل ہوتی ہیں۔

باہر کے قاری کا تیسرا رُوپ زمانہ ہے...... زمانہ ایک طرح سے صاحبِ بصیرت ناقد کا وُہ اِجتماعی رُوپ ہے جو کافی عرصہ گزرنے کے بعد نمودار ہوتا ہے۔ بات یہ ہے کہ اپنے دَور کی تخلیقات کے سلسلے میں تو ایک عام قاری' اچھا منصف نہیں ہوتا لیکن سَو پچاس برس پہلے کی تخلیقات کے بارے میں اُس کا اِجتماعی ذہن جو حکم صادِر کرتا ہے' وہ بالعموم صحیح ہوتا ہے۔ میں اِس اِجتماعی ذہن کو جو قارئین کے بطون میں چھپا ہوتا ہے' زمانے کا نام دیتا ہوں۔ چنانچہ دیکھنے میں آیا ہے کہ ایک ہی صدی کے اَندر اَندر وُہ تخلیقات' جو اَپنے زمانے کے بعض سیاسی سماجی یا نظریاتی نعروں سے ہم آہنگ ہونے کے باعث بہت مقبول تھیں نعروں کی تبدیلی کے باعث فراموش ہوگئیں: گویا اُنھیں اِجتماعی ذہن نے مسترد کر دیا؛ صرف وُہی تخلیقات باقی رَہ سکیں جن میں دائمی عناصر موجود تھے...... عناصر جنھیں زمانے نے پہچان لیا تھا۔

جہاں تک جاننے اَور پہچاننے کے اِس مرحلے کا تعلق ہے' اِس سے گزرنے کے لیے باہر کے قاری کو (چاہے وُہ خود فن کار ہو' صاحبِ بصیرت نقاّد ہو یا زمانہ) اُس اُلٹے تخلیقی عمل سے ضرور گزرنا ہوگا جس کا میں نے اپنے مضمون اِبلاغ سے علامت تک (مشمولہ تنقید اَور احتساب) میں ذِکر کیا ہے؛ لیکن پہچان کا یہ عمل اُس ''اِبلاغ'' کا حصہ نہ ہوگا جو تخلیق کے عمل میں مضمر ہے اَور جسے ذات کے ایک حصے سے دُوسرے حصے تک منتقل ہونے کا نام دیا گیا ہے۔ تخلیق کار وُہ شخص ہے جو اَپنی ذات میں غوطہ لگا کر' ایک نایاب جوہر خلق کرتا ہے اَور پھر اُسے اپنی تربیت کے مطابق بناتا اَور سنوارتا ہے جبکہ باہر کا قاری وُہ جوہری ہے جو اُس کے اصلی یا نقلی ہونے کے بارے میں فیصلہ دیتا ہے اَور اِس مقصد کے لیے تخلیقِ مکرّر کے سارے عمل سے گزرتا ہے۔ تاہم جب تک باہر کے قاری کے مندرجہ بالا تینوں رُوپ ملحوظ نہ رکھے جائیں تخلیقِ مکرّر کی صحیح کارکردگی سے پوری طرح آگاہ ہونا ممکن نہیں۔

☆☆☆

وہبی سوچ کی اہمیت

کسی زمانے میں دیومالا، مذہب کی حیثیت میں زندہ اور فروغ پذیر تھی، مگر آج اس کی یہ حیثیت باقی نہیں۔ دیومالائی مذہب پر اوّلیں حملہ یونانی فکر کا تھا۔ سوفسطائیوں نے تو دیومالا سے اس کی ساری پُراسراریت چھین کر اسے عام زندگی کے واقعات و حادثات کا آئینہ قرار دے ڈالا اور یوں اس کے سارے نقاب تار تار کر کے رکھ دیے۔ مثال کے طور پر اگر اس اسطور کا ذکر آیا کہ:

> بوریاس (Boreas) 'اورتھیا (Orethyia) کو اُڑا لے گیا تھا جب وہ سہیلیوں کی معیت میں سمندر کنارے کھیل رہی تھی، تو سوفسطائیوں نے فوراً کہا کہ بوریاس، شمالی ہوا کے سوا اور کچھ نہیں اور "اُڑا لے جانے" کی حقیقت بھی بجز اس کے اور کیا ہو سکتی ہے کہ تیز ہوا نے اورتھیا نامی ایک نازک اندام دوشیزہ کو سمندر میں گرا دیا اور وہ لقمۂ اجل بن گئی!

مگر سوفسطائیوں کے اس تجزیاتی عمل اور اساطیر کے واقعی پس منظر کو پیش کرنے کی کاوش کے برعکس سقراط نے ساری دیومالا ہی کو اس بنیاد پر مسترد کر دیا کہ "جب میں ابھی اپنے بارے میں کچھ نہیں جانتا تو اس قسم کی لایعنی باتوں پر اپنا وقت کیوں ضائع کروں!" سقراط کے اس نظریے کو اس کے شاگردوں نے آگے بڑھایا اور دیومالا کو مسترد کر کے "ذات کی پہچان" پر ساری توجہ مرکوز کر دی۔

دیومالائی مذہب کو دوسرا صدمہ اس وقت برداشت کرنا پڑا جب عیسائیت نے اس سے کوئی سروکار نہ رکھا۔ تاہم یہ اسلام تھا جس نے دیومالائی مذہب پر کاری ضرب لگائی...... ہُبل، عُزیٰ، لات اور مُنات کی شکست دراصل دیومالائی مذہب کی شکست تھی۔ اسلام نے دیوتاؤں اور راکھشسوں کی

کثرت کے نظریے کو باطل قرار دیا اَور ذاتِ واحد کی عبادت کے اُس تصوّر کو پھیلایا جو نئے زمانے کا سنگِ بنیاد ثابت ہوا۔ چنانچہ اَب یہ بات برملا کہی جاسکتی ہے کہ دیومالائی مذہب ہمیشہ ہمیشہ کے لیے ختم ہوچکا ہے اَور اِس کے اِحیا کی کوئی بھی سعی مشکور نہیں ہوسکتی۔

مگر جس طرح اِنسانی جسم میں زِندگی کے اِرتقا کی ساری داستاں محفوظ ہے، بالکل اُسی طرح اِنسانی سائیکی میں اِنسان کے تہذیبی اِرتقا کے سارے نقوش سلامت ہیں اَور دیومالا کو جنم دینے کا میلان بھی اِنھیں نقوش میں سے ایک ہے۔ دِلچسپ بات یہ ہے کہ یہ نقوش بے جاں متحجر کی حیثیت نہیں رکھتے، یہ اِنسانی وجود اَور شخصیت پر سَدا اَثر اَنداز ہوتے ہیں۔ چنانچہ جہاں اِنسان میں جبلت، حیاتیاتی تحفظ کے لیے موجود ہے، وہاں متخیلہ، ایک تخلیقی لپک کے طور پر زِندہ ہے؛ نیز تعقلات قائم کرنے کی وُہ روِش بھی خاصی توانا ہے جو اِس کی مادّی زِندگی کی ترقی اَور بقا کے لیے ناگزیر ہے۔ بعض مفکرین نے جبلت، متخیلہ اَور تعقل (اِن تینوں) کو اِنسان کے تدریجی اِرتقا کے سنگ ہائے میل قرار دیا ہے۔ یہاں اِس نظریے سے کوئی تفصیلی بحث مقصود نہیں مگر اِس بات کا اِظہار یقیناً مقصود ہے کہ اِن تینوں کے ربطِ باہم سے بھی زیادہ اَہم اِن کا باہمی فرق ہے۔ یہ میں نے اِس لیے کہا کہ وہبی سوچ کے بارے میں ایک مروّج نظریہ ہی یہ ہے کہ یہ اِنسانی فہم کے اِرتقا میں محض ایک اِبتدائی اَور طفلانہ دَور سے متعلق ہے (بعض مغربی مفکرین نے وہبی سوچ کے لیے Mythical Thought کی ترکیب اِستعمال کی ہے)۔ اگر فہم کو متخیلہ کی اِرتقائی صورت مان لیا جائے تو اِس نظریے سے اِنکار ممکن نہیں اَور اگر یہ بات ملحوظ رہے کہ تعقل اَور متخیلہ، حقیقت کو جاننے کے دو بالکل مختلف طریق ہیں، نیز وُہ آج بھی اپنی الگ الگ ترقی یافتہ صورت میں موجود ہیں، تو پھر وہبی سوچ کو محض ایک اِبتدائی اَور نیم وحشی رُجحان قرار دینا مشکل ہوگا۔ سچ یہ ہے کہ اِن دونوں کا طریقِ کار نیز میدانِ عمل، ایک دُوسرے سے قطعاً مختلف ہے۔ منطقی سوچ خود کو عام کاروباری مسائل اَور سائنسی طریق میں منکشف کرتی ہے اَور وہبی سوچ کا اِظہار اَسطور سازی، مذہب، آرٹ اَور اَدب میں ہوتا ہے۔ مقدمُ الذکر کا طریقِ فکر بنیادی طور پر اِستقرائی ہے اَور اِس کے ذریعے وہ اَجزا کا مشاہدہ کرکے، قوانین اَخذ کرتی ہے جبکہ مؤخرُ الذکر کا طریقِ کار اِستخراجی ہے اَور وہ براہِ راست عرفان حاصل کرنے پر مائل ہے۔

کیسیرر نے لکھا ہے:

وہبی سوچ' مزاجاً کاروباری سوچ اَور تعقلات قائم کرنے کی روِش سے بالکل جدا شے ہے اَور مزاجاً اِنکشاف وعرفان کے زمرے میں آتی ہے۔ دیومالا کو سچ جاننے کی روِش اَب ختم ہو چکی لیکن وہبی سوچ کا مخصوص اَندازِ شاعری' آرٹ اَور تصوّف وغیرہ میں صَرف ہونے کے باعث زِندہ ہے۔ مثال کے طور پر وہبی سوچ کے طفیل قدیم اِنسان کو اِس بات کا عرفان حاصل ہوا تھا کہ اِنسان اَور دیگر اَشیا میں حدِّ فاصل موجود نہیں۔ چنانچہ قدیم جنگلی تہذیب میں یہ خیال راسخ ہوگیا کہ اِنسان' پہاڑ' درخت' حیوان حتیٰ کہ بادل' چاند' سورج اَور ستارے تک ایک ہی وسیع برادری میں شامل ہیں۔ یوں اِن سب کو اُنھیں جذبات کا حامل قرار دیا جانے لگا جو جان دار سے مخصوص تھے۔

غور کیجیے' کیا شاعری میں مظاہر پرستی (Animism) کا یہی رُجحان موجود نہیں...... شاعر بھی تو اِنسان' حیوان' شے' غرض کہ کائنات کے جملہ مظاہر کو ایک ہی وسیع برادری میں شامل کرنے پر سَدا مائل رہتا ہے۔ شاعری میں بوڑھے درخت' عمرِ رفتہ کو آواز دیتے ہیں؛ شاہراہیں' مُو بہ مُو چُور اَور عضو عضو نڈھال نظر آتی ہیں؛ سورج کی آنکھ شعلے اگلتی ہے؛ کلیاں شرماتی اَور پھول قہقہے لگاتے ہیں؛ پہاڑوں کے سَر پر فضیلت کی دستار اَور چاند کے چہرے پر معصیت کے داغ نمودار ہو جاتے ہیں...... صاف ظاہر ہے کہ شاعری نے مظہریت (animation) کے اُس رُجحان کو خود میں سمویا ہے جو وہبی سوچ کا نتیجہ ہے۔

وہبی سوچ کے مختلف مراحل کو ملحوظ رکھیں تو منطقی سوچ سے اِس کا فرق اَور بھی واضح ہو جاتا ہے۔ دراصل وہبی سوچ نے منطقی سوچ سے کہیں پہلے جنم لیا تھا' اِس لیے اِبتداً یہ منطقی سوچ سے ملوّث ہوئے بغیر اَپنی مجرد حیثیت میں موجود تھی۔ واضح رہے کہ آغازِ کار میں اِنسان نے لاکھوں برس تک جنگل کی اُس نیم تاریک فضا میں زِندگی بسر کی تھی جہاں جبلت کا مکمل راج تھا۔ اُس دَور میں اِنسان' نباتاتی سطح سے تو اُوپر اُٹھ آیا تھا لیکن حیوانی سطح نے اِسے اپنے شکنجے میں پوری طرح کَس رکھا تھا۔ تاہم اُسی زمانے میں اسے پہلی بار ایک مرئی قوّت کا عرفان حاصل ہوا جو ہر شے میں رواں تھی اَور کہیں کہیں جمع بھی ہو جاتی تھی...... یہ قوّت مانا (Mana) یا اَسرار تھی؛ اِس کے عرفان کو وہبی سوچ کا ثمر قرار دینے میں کوئی حرج نہیں کہ اِس کے طفیل اِنسان نے خالص حیوانی سطح سے اُوپر اُٹھ کر' سانس لینا شروع کیا اَور اِسے کائنات کے تمام مظاہر ایک ہی رقیق قوّت میں بسے ہوئے محسوس ہونے لگے۔ ممکن ہے' قدیم اِنسان کے اِس اَندازِ نظر کی تعمیر میں ایک حد تک اِس کے اِشتراکی

اُسلوبِ حیات نے بھی حصہ لیا ہو کیونکہ اُن ایام میں سارا معاشرہ شہد کے چھتّوں کی طرح رہتا تھا اَور شخصی جائیداد کے تصوّر سے نا آشنا تھا۔ ظاہر ہے' ایسے اُسلوبِ حیات کے لیے "مانا" کے تصوّر کی اِجتماعیت ہی قابلِ قبول ہو سکتی تھی۔ مگر اِس کے بعد جب قدیم اِنسان' قبیلوں اَور ذاتوں میں بٹنے لگا' نیز شخصی جائیداد وُجود میں آنے لگی تو اِس کے ہاں خود کو دُوسروں سے متمیز کرنے کا رُجحان بھی پیدا ہو گیا۔ "من و تُو" کے اِسی احساس نے لاتعداد رُوحوں اَور بدرُوحوں کے تصوّر کو مہمیز لگائی اَور درختوں' پہاڑوں' دریاؤں' جانوروں وغیرہ کو الگ الگ رُوح کا حامل قرار دیا جانے لگا' نیز اُن کی خوشنودی کے لیے پرستش کے بہت سے اُسالیب بھی رائج ہو گئے۔ اِنسان کی تاریخِ تہذیب میں یہ خاصا طویل دَور متصوّر ہوتا ہے؛ مگر پھر ایک وقت اَیسا بھی آیا کہ قدیم اِنسان کے ہاں ایک تخلیقی جَست وجود میں آئی اَور وہبی سوچ نے نہ صرف ایسی دیومالا کو تحریک دی جس میں دیویاں اَور دیوتا' ایک پھلتے پھولتے خاندان میں ڈھل گئے بلکہ اُن کی کہانیوں کے پردے میں حقیقت کی یکتائی اَور تخلیقی عمل کے ایک خاص پیٹرن کی جھلک بھی نظر آنے لگی۔ بعض اَوقات تو اُن دیویوں اَور دیوتاؤں کا ایک سربراہ بھی ظاہر ہوا جس کی قوّت باقی سب سے کہیں زیادہ تھی۔ یہ گویا ایک عالمگیر قوّت کا اِحیا تھا۔ ویسے دِلچسپ بات یہ بھی ہے کہ اُس زمانے میں اِنسان کے ہاں قبیلوں اَور ٹولیوں میں بٹنے کے بعد ملکوں اَور سلطنتوں میں دوبارہ مجتمع ہونے کا رُجحان بھی پیدا ہو گیا تھا؛ بالخصوص بڑے بڑے دریاؤں کے کناروں پر جو زرعی معاشرے وجود میں آئے' اُن کے باعث چھوٹی بڑی سلطنتیں بھی ظاہر ہونے لگی تھیں اَور لوگ' ایک خوش باش خاندان کی طرح زِندگی بسر کرنے لگے تھے۔ کچھ عجب نہیں کہ اُس نئے اُسلوبِ حیات نے اِنسان کے متخیلہ کو ایک نئی جہت اِختیار کرنے پر مائل کیا اَور دیومالا میں بھی بکھری ہوئی قوّت اَز سرِنو خاندان اَور خاندان کے سرغنے میں مجتمع نظر آنے لگی۔ بہرکیف اُسطور سازی کا یہ عمل منطقی سوچ کا نہیں' وہبی سوچ کا ثمر تھا اَور شاید اِسی لیے علم الانسان کے بعض ماہرین کو اَساطیر میں اِنسانی ذہن کی نارمل کارکردگی کا فقدان نظر آیا ہے۔

وہبی سوچ تا حال چار اہم مراحل سے گزری ہے۔ پہلا مرحلہ زِندگی کی ہمہ گیری اَور یکتائی کے اُس عرفان کا تھا جو "مانا" کے تصوّر سے اُجاگر ہوا۔ دُوسرا مرحلہ اُسطور سازی کا وہ عمل تھا جس کے تحت قدیم اِنسان نے دیوتاؤں کی کثرت کو اکثر و بیشتر ایک پھلتے پھولتے خاندان کی صورت میں اَور

کبھی کبھی ایک بڑے دیوتا کے تابع دیکھا۔ اُس دَور میں اِنسان نے دیوی دیوتا کی کہانیوں کے واسطے سے بعض اَزلی واَبدی حقیقتوں کا عرفان بھی حاصل کیا۔ مثلاً اَسطور میں خیر وشر کی آویزش، ضروری عنصر کے طور پر موجود تھی اَور اِس بات کو ظاہر کرتی تھی کہ روشنی اَور تاریکی، مثبت اَور منفی، سدا ایک دُوسرے سے متصادم رہتے ہیں۔ آگے چل کر جب اِس جدلیات نے خود کو اَہرمز اَور اَہرمن یا گناہ اَور ثواب کی دُوئی میں اُجاگر کیا تو اِس میں معاشرے کی نجات سے کہیں زیادہ فرد کی نجات کا تصوّر اُبھر آیا جو معاشرے کے اِجتماعی اَسلوب کے مقابلے میں فرد کی اِنفرادیت کے منظرِعام پر آنے کا نتیجہ تھا؛ مگر یہ ایک الگ بحث ہے۔ خیر وشر کی آویزش کو اُجاگر کرنے کے علاوہ اَسطور نے موت کے مسئلے کو حل کرنے کی بھی کوشش کی: مثلاً اَسطور نے ''رُوح کی بقا'' کے تصوّر کو ''زِندگی بعد اَز موت'' کے تصوّر میں اُجاگر کیا۔ اوسائرس، اَتیس اَور ایدونس کی اَساطیر، بنیادی طور پر موت ہی کے مسئلے کو حل کرنے کی کاوِشیں تھیں گو اِن کی تعمیر میں قدیم اِنسان کے کچھ مشاہدات بھی شامل تھے: مثلاً بیج کے زمین کے نیچے جانے اَور دوبارہ ایک پودے کے رُوپ میں برآمد ہونے یا سورج کے رات کی کوکھ میں اُترنے اَور دُوسری صبح خون آلود شفق میں سے جنم لینے کے مشاہدات وغیرہ۔ چنانچہ یہ کہنا ممکن ہے کہ اِنسانی تہذیب کے اِرتقا میں اَسطور سازی کا رُجحان حقیقت کو جاننے کی اِجتماعی کاوِش تھی: یہ شخصی تجربے کا نہیں، اِجتماعی تجربے کا اِظہار تھا...... وجہ غالباً یہ ہے کہ اُس دَور میں ''فرد'' ابھی پیدا ہی نہیں ہوا تھا۔ چنانچہ بعد اَزاں جب فرد کی اِنفرادیت اُبھر آئی تو ''اِجتماعی طور پر جاننے کا عمل''، ''اِنفرادی طور پر جاننے کے عمل'' سے شکست کھا گیا؛ اِس کے نتیجے میں دیومالا کو مذہب کی حیثیت میں قبول کرنے کا میلان بھی ختم ہو گیا۔

ملحوظ رہے کہ دیومالا کی کہانیاں بعض اَزلی واَبدی حقیقتوں کے ''اِجتماعی عرفان'' ہی کا ثبوت نہیں، یہ معاشرتی سطح کے بعض حقائق کو جاننے کی لاشعوری کاوِشیں بھی ہیں۔ مثال کے طور پر دیومالا کے بیشتر اَہم ہیرو کسی نہ کسی پُراَسرار اِنسانی تجربے اَور اُس سے پھوٹنے والی سچائی کا علامتی رُوپ ہیں۔ پرومیتھیس، اِنسان کے لیے آگ چرانے (یعنی روشنی مہیا کرنے) کے جرم کی پاداش میں جو دُکھ اُٹھاتا ہے وہ اِنسانی برداشت اَور جرأت کے لیے ایک حسین علامت ہے۔ یہ کہانی اِس بات کو بھی واضح کرتی ہے کہ ''روشنی مہیا کرنے والوں'' کو، ہر دَور میں، اِس کی کتنی بڑی قیمت اَدا کرنا پڑی! اِسی طرح سسی فس، بھری کائنات میں اِنسان کی بے بسی کی علامت ہے: اُس کے مقدر میں یہ بات مرقوم ہے کہ وہ پہاڑ کی

چوٹی تک ایک بھاری چٹان لے جائے لیکن چوٹی کے قریب پہنچتے ہی وہ چٹان لڑھک کر دوبارہ زمین پر آ گرے اَور سسی فس کو اگلی صبح اَز سرِ نو اَپنی مہم کا آغاز کرنا پڑے۔"نوکِ زباں سے ناتواں کرنے" اَور "صبح ہونے تک وہ ہو جاتی تھی دوبارہ بلند" کے مرحلے سے بار بار گزرنے کے جس تجربے کا اِظہار شاعری میں ہوا ہے' اُس کی اوّلیں جھلک دیومالا کی اِس کہانی میں ملتی ہے۔ پھر سائکی کا قصہ لیجیے کہ سائکی' رُوح کی اُس کاوِش کے لیے ایک علامت ہے جو اِس کی تکمیل کے لیے اِنتہائی ضروری ہے۔ وہ اِس کاوِش کے دوران میں غلطی کی مرتکب ہوتی ہے یعنی منع کرنے کے باوجود اَپنے خاوند ایمور (Amor) کا براہِ راست نظارہ کرتی ہے؛ نتیجے میں کڑے دُکھ جھیلتی ہے لیکن بالآخر ایمور کو پانے میں کامیاب ہو جاتی ہے۔ براہِ راست نظارہ کرنے کا کربناک تجربہ سائکی اَور ایمور کی دیومالا کا مرکزی نقطہ ہے جس کی جھلک متعددِ نظموں' بالخصوص "دی لیڈی آف شیلٹ" میں صاف دِکھائی دیتی ہے۔ لیڈی آف شیلٹ کو یہ حکم ملا تھا کہ وہ زِندگی کو صرف آئینے میں سے دیکھے؛ مگر ایک روز جذباتِ محبت سے مغلوب ہو کر' اُس نے آئینے سے نظریں ہٹائیں اَور اَپنے محبوب کے چہرے پر مرکوز کر دیں اَور یوں وہ آئینے کے ساتھ خود بھی ریزہ ریزہ ہو گئی۔ دیومالا کا ایک اَور علامتی کردار اوڈیسیس (Odysseus) ہے۔ وہ اِنسان کی آوارہ خرامی اَور مہم جوئی کے لیے ایک علامت ہے اَور اِس بات کو ثابت کرتا ہے کہ کائنات ہی نہیں' اِنسان بھی سدا سے خود کو متحرک رکھنے پر مائل ہے۔ اُس کے سفر میں لوٹس ایٹرز (Lotus Eaters) کا نمودار ہونا' اِنسانی عزائم کو سُلا دینے کی وہ کوشش ہے جسے اوڈیسیس اپنی فطری بےقراری کے باعث مسترد کر دیتا ہے۔ اِنسانی تجسس کا نہایت خوبصورت اِظہار دیومالا کی اِس کہانی کا موضوع ہے۔

اُوپر وہبی سوچ کے دوؔ مراحل کا ذِکر ہوا۔ اِس کا تیسرا مرحلہ وہ تھا جب اَسطوری سوچ مذاہب کو تحریک دینے میں صَرف ہوئی اَور چوتھا جب وہ آرٹ اَور اَدب وغیرہ کی تخلیق کا باعث بنی۔ اپنی اِن حیثیتوں میں وہ آج بھی زِندہ اَور فعّال ہے' بالخصوص شاعری میں! وہبی سوچ کا عمل دخل نہ صرف منطقی اَندازِ فکر کے مقابلے میں بہت زیادہ ہے بلکہ اِس میں مظاہر پرستی (Animism) کا خاص رُجحان اَور اَساطیر کو کبھی حوالے کے طور پر' کبھی اِستعارۃً اَور کبھی علامتی اَنداز میں پیش کرنے کی روِش بھی عام ہے ...... یہ مجبوری بھی ہے کیونکہ جب شاعر غواصی کے عمل میں مبتلا ہوتا ہے تو قدرتی طور پر اُس دَور کی سیاحت بھی کرتا ہے جو اِنسانی تہذیب کی تاریخ میں ایک نہایت اَہم دَور تھا اَور

اِنسانی سائیکی کی علامات میں آج بھی محفوظ ہے۔

اَور اَب ایک آخری بات! کائنات کے جملہ مظاہر کے پسِ پُشت ایک ایسی بے پناہ، عظیم رُوحانی قوت (Mystic Force) کارفرما ہے جس کا براہِ راست نظارہ ممکن ہی نہیں۔ وہبی سوچ، جو منطقی اَندازِ فکر سے الگ شے ہے، اُس قوت ہی کا ایک ادنیٰ سا جُزو ہے۔ لیوی برہل نے وہبی سوچ کو منطقی سوچ سے کمتر ثابت کرنے کی دُھن میں کہا تھا:

وہبی سوچ تو محض ایک Mystic Force ہے۔

مگر حقیقت یہ ہے کہ اُس نے اپنے اِس بیان میں وہبی سوچ کی اَہم ترین صفت کو اُجاگر کر دیا کیونکہ یہ ایک ایسی عالمگیر رُوحانی قوت کا حصہ ہے جسے مختلف علما نے مختلف نام دیے ہیں اَور جس کے رُوبرو آنے کو تقریباً سبھی نے ایک لرزہ خیز تجربہ قرار دیا ہے۔ ژونگ کا اِجتماعی لاشعور اَپنی عریاں، مجرد اَور بے نام صورت میں اِسی قوت کے ایک اَہم پہلو کو پیش کرتا ہے۔ صوفیا کے مطابق اِس قوت کا براہِ راست جلوہ، ناظر کو بھسم کر دیتا ہے، مگر اِنسان نے وقتاً فوقتاً نقاب میں سے یہ جلوہ ضرور دیکھا ہے: مثلاً "آرکی ٹائپل اِمیجز" (Archetypal Images)، اِجتماعی سطح پر یہی کام انجام دیتے ہیں اَور جب یہ قوت متخیلہ کی صورت میں اَپنا اِظہار کرتی ہے تو یہ بھی اِجتماعی سطح پر نقاب میں سے نظارہ کرنے کا ایک فعل قرار پاتا ہے۔ مذاہب نے اِس قوت کے فیوض کو بنی نوعِ اِنساں تک پہنچانے میں ایک اَہم کردار اَدا کیا ہے۔ اِسی طرح یہ قوت، آرٹ اَور اَدب وغیرہ کے واسطے سے بھی منکشف ہوئی ہے۔ وہ زمانہ جس میں مذہبی اَقدار زِندہ ہوتی ہیں اَور اَدب آرٹ کو فروغ مِلتا ہے، اُس میں اِس قوت کا سیلِ رواں تعمیری کاموں میں صَرف ہوتا ہے؛ مگر جب مذہبی اَقدار رُو بہ زوال ہو جاتی ہیں، یا آرٹ اَور اَدب کے سرچشمے سُوکھ جاتے ہیں، یا پھر عارفوں کی آمد کا سلسلہ رُک جاتا ہے، ایسے زمانے میں اِس قوت کا غیظ و غضب ایک آبی طوفان کی طرح ہر شے کو ملیامیٹ کر دیتا ہے۔ مجھے کیسیرر کے اِس خیال سے اِتفاق نہیں کہ "اِس قوت کو آرٹ، اَدب اَور مذہب وغیرہ دبا دیتے ہیں"۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ سب تو اِس قوت کے اِظہار کے ذریعے ہیں اَور اِسی کے لمس سے ثمردار بھی ہوتے ہیں: ساتھ ہی یہ بھی حقیقت ہے کہ اگر ذرائع دریافت نہ ہوتے تو یہ قوت بنی نوعِ اِنساں کو جلا کر خاکستر کر دیتی۔ اِنسان کے لیے اِس قوت کا براہِ راست نظارہ ناممکن ہے مگر وُہ مذہب، تصوّف اَور فنونِ لطیفہ کے ذریعے اِس کی ایک جھلک ضرور پا سکتا ہے۔

☆☆☆

جدیدیت ــــ ایک تحریک

پچھلے دِنوں اُردو کے ایک معمّر نقاد نے جدیدیت کے بارے میں یہ اِنکشاف کیا کہ

> جدیدیت محض ایک میلان بلکہ میلانات کا مجموعہ ہے...... اِسے تحریک کا نام نہیں دیا جا سکتا' اِس لیے بھی کہ جدیدیت کے سامنے کوئی واضح نصب العین نہیں ہے اَور نصب العین کے بغیر کوئی بھی میلان تحریک کے مقامِ بلند پر فائز نہیں ہو سکتا۔

میری رائے میں اُس بزرگ نقاد کے یہ اِرشادات نہ صرف جذباتی نوعیت کے ہیں بلکہ ایک خاص اَنداز میں سوچ بچار کرنے کا نتیجہ بھی ہیں۔ ویسے بھی اُنھوں نے شاید جدیدیت کے پورے سیاق و سباق کے ساتھ اِس کا مطالعہ نہیں کیا' اِسے محض اپنے موقف کے لیے خطرہ سمجھ کر وہ اِس سے ناراض ہو گئے ہیں۔ اُن کی اطلاع کے لیے عرض ہے کہ کسی سیاسی یا نیم سیاسی تحریک کے لیے تو نصب العین یا مینی فسٹو بہت ضروری ہے لیکن ایک خالص اَدبی تحریک اِس قسم کی باتوں سے کوئی سروکار نہیں رکھتی۔ اِس پر نہ تو کسی خاص رنگ کا لیبل لگایا جا سکتا ہے اَور نہ ہی اِسے کلاس رُوم میں ریاضی کے سوال کی طرح حل کرنا ممکن ہے۔ اَدبی تحریک تو ایک احساسی تجربے کا نام ہے' لٰہذا جب تک احساس کی سطح پر رکھ کر اِس کا جائزہ نہ لیا جائے' ایک عام قاری کو اِس میں گورکھ دھندا اَور تضادات نظر آتے ہی رہیں گے۔

ایک سیاسی یا نیم سیاسی تحریک زیادہ سے زیادہ فرد کی زِندگی کے سماجی رُخ کو برانگیخت کرتی ہے جبکہ اَدبی تحریک اُس کی پوری شخصیت کو جھنجھوڑ کر رکھ دیتی ہے۔ زِندگی محض مادّی وسائل کے حصول کا نام نہیں' اِس کا مقصد رُوح کا نکھار' تہذیبی رفعت اَور تخلیقی سطح پر زِندہ رہنا بھی ہے۔ گویا اَدبی تحریک'

فرد کی پوری شخصیت کو جبکہ سیاسی یا نیم سیاسی تحریک' اُس کی شخصیت کے صرف ایک رُخ کو متاثر کرتی ہے۔ اِس اعتبار سے دیکھیں تو ترقی پسند تحریک' اپنی اِفادیت کے باوصف' ایک نیم سیاسی تحریک تھی اَور جدیدیت ایک خالص اَدبی تحریک' بلکہ (جیسا کہ میں آگے چل کر عرض کروں گا) جدیدیت کی ہمہ گیر تحریک ہی سے ترقی پسندی کی شاخ پھوٹی اَور پھر غذا کی کمی کے باعث مرجھا کر رَہ گئی۔

جدیدیت' ہر اُس زمانے میں جنم لیتی ہے جو علمی اِنکشافات کے اعتبار سے اِنقلاب آفریں اَور روایات و رُسوم کی سنگلاخیت کے باعث رجعت پسند ہوتا ہے۔ بات نفسیاتی نوعیت کی ہے۔ جب علم کا دائرہ وسیع ہوتا ہے اَور نظر کے سامنے نئے اُفق نمودار ہوتے ہیں تو قدرتی طور پر سارا قدیم اَسلوبِ حیات مشکوک دِکھائی دینے لگتا ہے؛ مگر اِنسان اپنے ماضی کی نفی کرنے پر مشکل ہی سے رضامند ہوتا ہے: اِسی لیے قدیم سے وابستہ رہنے کی کوشش کرتا ہے اَور یوں اُس کی زِندگی ایک عجیب سی منافقت کی زد پر آ جاتی ہے ...... ذہنی طور پر وہ نئے زمانے کے ساتھ اَور جذباتی طور پر پُرانے زمانے کے ساتھ ہوتا ہے۔ تاریخِ اِنسانی میں یہ نہایت نازک اَور کربناک دَور ہوتا ہے جسے فن کے تخلیقی عمل ہی سے عبور کیا جا سکتا ہے۔ ایسے دَور میں فن کاروں کا ایک پورا گروہ پیدا ہو جاتا ہے جو اِنسان کے جذبے اَور علم میں پیدا شدہ خلیج کو پاٹنے کے لیے تخلیقی اُپج اَور اِجتہاد سے کام لیتا ہے ...... اِس طور کہ اِنسان کو ایک نیا وِژن' ایک نیا سماجی شعور اَور ایک تازہ تہذیبی رفعت ودیعت ہو جاتی ہے اَور وہ اِعادے اَور تکرار کی مشینی فضا سے باہر آ کر' تخلیقی سطح پر سانس لینے لگتا ہے۔ کسی بھی دَور میں فن کاروں کی اِجتماعی کاوِش' جو اِجتہاد سے عبارت اَور تخلیقی کرب سے مملو ہوتی ہے' جدیدیت کی تحریک کا نام پاتی ہے۔ واضح رہے کہ جذباتی مراجعت اَور ذہنی پھیلاؤ میں جس قدر بُعد ہوگا' جدیدیت کی تحریک اُسی نسبت سے ہمہ گیر اَور توانا ہوگی تاکہ جذبے اَور فہم میں ہم آہنگی پیدا کر کے' اِنسان کو دوبارہ صحت مند اَور تخلیقی طور پر فعال بنا سکے۔

جدیدیت پر عام طور سے جو اعتراضات کیے جاتے ہیں' اُن میں مقبول ترین اعتراض یہ ہے کہ جدیدیت' فرد کی تنہائی اَور خواہشِ مرگ کو نمایاں کرتی ہے' اَور وابستگی کے رُجحان کی نفی کرتے ہوئے' فکر کی آزادی پر ضرورت سے زیادہ اِصرار کرتی ہے: مُراد یہ کہ جدیدیت میں اِس قدر پھیلاؤ اَور لچک ہے کہ یہ کسی نظریاتی موقف تک کو خاطر میں نہیں لاتی؛ نیز منزل کوشی کے میلان سے بھی یہ قطعاً ناآشنا ہے۔ یہ

اعتراض ایک ایسے ذہن کی پیداوار ہے جس نے فکری آزادی کے حصول کے بجائے تابِع مہمل رہنے کی آرزو کو ہمیشہ اہمیت دی ہے۔ فکری آزادی کا سفر نہایت کٹھن اَور مصائب سے پُر ہے: چونکہ یہ سفر کسی بنی بنائی' پامال شاہراہ پر طے نہیں ہوتا' اِس لیے اِس کے علم برداروں کو تجربے کے کرب سے بہرصورت گزرنا پڑتا ہے۔ دُوسری طرف وہ ذہن جو بھیڑ چال کو اس لیے قبول کرتا ہے کہ اِس کے واسطے سے اُسے گلّہ بان کا سایۂ عاطفت اَور باڑے کا سایۂ عافیت بہ آسانی حاصل ہو سکے' ہر اَیسے اِقدام سے احتراز کرتا ہے جو اُس کی مفاد پرست طبیعت کے منافی ہو۔ چنانچہ وہ ہمیشہ نصب اُلعین اَور مقصدیت کی بات کرتا ہے اَور منزل مارنے پر زور دیتا ہے تاکہ اُس کی شخصیت برقرار اور مستقبل محفوظ رہے۔ یہ بات بجائے خود بُری نہیں اَور ایک خاص دَور میں سماجی اعتبار سے کارآمد بھی ہے؛ لیکن اگر اَدب کی تخلیق کو اِس مقصد کے تابع کر دیا جائے تو اِس کا نتیجہ یہ ہوگا کہ جب یہ دَور ختم ہوگا' اِس کے ساتھ ہی وہ اَدب بھی باقی نہیں رہے گا جو اِس دَور کو لانے کے لیے ایک حربے کے طور پر اِستعمال ہوا۔ جدیدیت اَور ترقی پسندی میں یہی فرق ہے کہ جدیدیت' اپنے دَور سے منسلک ہونے کے باوجود' زماں و مکاں کی حد بندیوں سے ماورا ہے جبکہ ترقی پسندی' زماں و مکاں سے اُوپر اُٹھنے کی باتیں کرنے کے باوجود' زمانی طور پر مقید اَور مکانی طور پر منسلک اَور وابستہ ہے۔ دُوسرے لفظوں میں جب جدیدیت سے رُوحانی کشف کی صفت' ماورایت کا رُجحان اَور داخلی سطح کے پھیلاؤ کو منہا کر دیا جائے تو باقی جو کچھ بچے گا' آپ اُسے ترقی پسندی کا نام دے سکتے ہیں۔ میں یہ نہیں کہتا کہ ''باقی جو کچھ بچے گا'' کی کوئی اہمیت نہیں' حقیقت یہ ہے کہ اِس میں سماجی شعور' طبقاتی اِستحصال کا احساس' ایک بہتر اَور خوب تر مادّی زِندگی کا خواب...... یہ سب کچھ موجود ہے اَور تاریخ کے ایک خاص دَور میں اِن چیزوں کی اِفادیت سے کوئی اِنکار نہیں کر سکتا۔ میرا موقف فقط یہ ہے کہ جدیدیت ایک وسیع اَور کشادہ تحریک ہے جس میں سماجی شعور کے علاوہ رُوحانی اِرتقا' تہذیبی نکھار اَور تخلیقی سطح بھی شامل ہے جبکہ ترقی پسند تحریک نے اِس بڑی تحریک کے محض ایک خاص پہلو کو ''کُل'' سے کاٹ کر الگ کیا ہے اَور اِسے ایک سیاسی مقصد کے حصول کے لیے اِستعمال کرنے کی کوشش کی ہے: چونکہ اَدبی مسلک' نظریاتی وابستگی کے تصوّر کو پسند نہیں کرتا' اِس لیے یہ تحریک اپنے مقاصد میں پوری طرح کامیاب نہیں ہو سکی۔

اُردو اَدب میں جدیدیت کی تحریک، بیسویں صدی کی تیسری دہائی میں شروع ہوئی مگر اِس سلسلے میں بہت سی غلط فہمیاں موجود ہیں۔ بعض لوگوں کا خیال ہے کہ جدیدیت کا آغاز ''انگارے'' کی اِشاعت اَور پریم چند کے خطبے سے ہوا، اِس لیے جتنے بھی جدید رُجحانات بعد اَزاں سامنے آئے، وہ سب ترقی پسند تحریک ہی کی دین تھے...... یہ خیال صحیح نہیں ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ جدید رُجحانات ''انگارے'' کی اِشاعت سے قبل ہی اُردو اَدب میں داخل ہو چکے تھے۔ اُن کی اِبتدا تو اُسی وقت ہو گئی تھی جب مولانا حالی نے ''پیروِی مغربی'' کا اعلان کر کے، اُدبا کو ایک محدود ماحول سے باہر جھانکنے کی ترغیب دی تھی۔ پھر جب حالی کے بعد اقبال نے واقعتہً باہر جھانک کر دیکھا اَور وہ شعر کی تخلیق میں اپنی ذات کی اُس کشادگی کو بروئے کار لائے جو مشرقی اَور مغربی علوم کے مطالعے سے اُنھیں حاصل ہوئی تھی، تو اُردو اَدب میں جدیدیت کے لیے راہیں ہموار ہونا شروع ہو گئیں۔ دراصل اقبال کے ہاں جدیدیت کا سارا مواد موجود تھا: اُن کی (۱۹۳۰ء کے لگ بھگ کی) انگریزی تقاریر پڑھیں تو حیرت ہوتی ہے کہ اُنھوں نے کس طرح مغربی علوم کے جدید ترین نظریات پر نہ صرف عبور حاصل کر لیا تھا بلکہ وہ اُنھیں پورے اعتماد سے بیان کرنے پر بھی قادِر تھے۔ اقبال کا اُسلوب ایک انوکھا تجربہ ہے جو نہ تو اقبال سے قبل موجود تھا اَور نہ ہی اُن کے بعد جس کی تقلید ہو سکی۔ مگر بیسویں صدی کی تیسری دہائی میں میرا جی، راشد، تصدق حسین خالد اَور اُن سے پہلے عظمت اللہ اَور یلدرم نے ایک نئے ذہنی رویّے اَور ایک تازہ لہجے میں بات کرنے کا آغاز کر دیا تھا۔ ''انگارے'' کی اِشاعت کو اِس جدید اِدراک (Modern Sensibility) کے متعدّد نشانات میں سے محض ''ایک'' تو قرار دیا جا سکتا ہے لیکن اِس کے بارے میں یہ کہنا غلط ہوگا کہ یہ جدیدیت کا نقطۂ آغاز تھا...... اِس لیے بھی کہ اِس کے معمولی معیار کے مندرجات یقیناً اِس قابل نہیں تھے کہ وہ اَدب کے دھارے کا رُخ موڑ سکتے۔ لہٰذا دیکھنے کی بات یہ ہے کہ اُس زمانے میں ترقی پسندی کا لیبل اِس مفہوم میں بہت کم اِستعمال ہوا جو آزادی کے بعد ترقی پسندوں کو بہت عزیز تھا۔ یہی وجہ ہے کہ اُس دَور میں جدید رویّے کے حامل تمام اُدبا کو بڑے اِلتزام کے ساتھ ''باغی'' اَور طنزاً ''ترقی پسند'' کہا جاتا تھا (اِس زیرِ لب مسکراہٹ کے ساتھ کہ یہ معاشرے کے بجائے اپنی ترقی کے خواہاں ہیں) اَور اِس سلسلے میں بہت کم لوگ فیض، میرا جی، راشد، کرشن چندر، منٹو، یوسف ظفر، مجید امجد، قیوم نظر، ظہیر کاشمیری، مجاز، جذبی، تخت سنگھ، سلام مچھلی شہری،

ضیا جالندھری اَور منیبُ الرحمٰن میں کوئی فرق محسوس کرتے تھے......اُن کی نظروں میں یہ سب لوگ ''ترقی پسند'' تھے (یعنی اَدب کی قدیم روایات اَور معاشرے کے مروّج نظام کے باغی تھے)۔ چنانچہ اُس اِبتدائی دَور میں ''ترقی پسندی'' کی ترکیب تو اُردو زبان میں داخل ہوئی اَور اِشتراکی نقطۂ نظر کی اِشاعت کے سلسلے میں بعض ناقدین کے بیانات بھی بڑے پیمانے پر نشر ہوئے؛ لیکن خالص تخلیقی سطح پر یہ سارا دَور جدیدیت کی اِبتدا اَور ترویج ہی کا دَور تھا۔ البتہ آزادی کے بعد جدیدیت کی اِس وسیع اَور ہمہ گیر تحریک کے اَندر سے اصل اَور خالص ترقی پسند تحریک نے باہر آ کر کچھ عرصے کے لیے کہرام بپا کر دیا۔ میں اِس تاریخی واقعے کا مفصل ذِکر کر کے' آپ کو پریشان کرنا نہیں چاہتا مگر یہ ضرور کہوں گا کہ بھارت اَور پاکستان' دونوں ملکوں میں اِس تحریک کو بعض سیاسی اَذہان نے آلۂ کار بنایا اَور اَدب میں مقصدیت' تنگ نظری اَور تعصب کو اِس قدر ہَوا دی کہ کسی ترقی پسند رسالے میں کسی غیر ترقی پسند اَدیب کی تخلیق کا چھپنا ایک بدعت متصور ہونے لگا تھا۔ خیر اِس پر تو افسوس نہیں' افسوس اِس بات پر ہے کہ اَدیب اپنے مسلک کو خیر باد کہہ کر' سیاست اَور نظریے کی ہنگامی سطح پر اُتر آیا۔ تاہم جلد ہی اکثر اُدبا کو اِس بات کا احساس ہونے لگا کہ اَدب کی اپنی مملکت اَور اَپنے اُصول ہیں اَور وہ ایک آزاد فضا ہی میں پنپ سکتا ہے۔ چنانچہ سیاسی مسلک' اَدبی مسلک کے مقابلے میں بتدریج مدھم پڑتے چلا گیا اَور بالآخر ایک بڑی حد تک اَدبی مباحث سے خارج ہو گیا: ترقی پسند تحریک بجھ گئی اَور جدیدیت کی ہمہ گیر تحریک اِس حادثے کو برداشت کرنے کے بعد دوبارہ پَر پُرزے نکالنے لگی؛ مگر اَب اِس تحریک میں کچھ مزید گہرائی پیدا ہوئی اَور سنگلاخیت کے خلاف جدید ذہن کا رویّہ کچھ اَور بھی نکھر کر سامنے آیا۔ میں ذاتی طور پر ترقی پسند تحریک کا اِس لیے قائل ہوں کہ ایک تو اِس نے سیاسی اَور سماجی پہلوؤں کو بہت زیادہ اہمیت دے کر جدیدیت کو مزید کشادگی سے ہم کنار کیا اَور دُوسرے ایک میکانکی اَور مشینی رویّے کے متوقع حشر کا منظر دِکھا کر' جدیدیت کو ایک وسیع مطمحِ نظر کی قدر و قیمت کا احساس دِلایا۔ بہرکیف ترقی پسند تحریک' پس منظر میں چلی گئی تو جدیدیت اَز سرِ نو مستعد ہو گئی۔ ۱۹۶۰ء کے لگ بھگ اِس تحریک کا اِحیا ہوا اَور اِس سلسلے میں مولانا صلاح الدین احمد کے ''اَدبی دُنیا'' کے دَورِ پنجم اَور اکادمی پنجاب کے سلسلۂ اِشاعتِ کتب نے جو کردار اَدا کیا' وہ کسی سے مخفی نہیں۔ ''اَدبی دُنیا'' نے نہ صرف بکھرے ہوئے سینئر جدیدیت پسند اُدبا کو ایک ہی پلیٹ فارم پر جمع کیا بلکہ متعدِد اَیسے با

صلاحیت اُدبا اَور شعرا کو بھی متعارف کرایا جن میں سے کئی ایک نے آگے چل کر جدیدیت کے سلسلے میں نام پیدا کیا۔ مگر اَب جو اِس تحریک کا اِحیا ہوا تو اِس میں زِندگی کی تہذیبی اَور ثقافتی سطح کا گہرا شعور بھی شامل تھا؛ نیز اِس شعور کے واسطے سے زبان اَور لہجے میں بھی نمایاں تبدیلی پیدا ہو گئی تھی ...... یہ تبدیلی نثر کو شعری زبان کے غلبے سے نجات دِلانے اَور شاعری کو قدیم غزلیہ لہجے کے تسلط سے آزاد کرانے سے متعلق تھی۔ اِس کے نتیجے میں تخلیقات پر سے غیر ضروری بوجھ اُترا؛ تنقیدی شعور جدلیاتی، سائنٹیفک مزاج کو عبور کر کے تہذیبی جزر و مد اَور عمرانی عناصر سے قوت اَخذ کرنے لگا؛ اَور موضوعات میں تنوع اَور تہ داری کا کچھ اَور اِضافہ ہو گیا۔ گویا جدیدیت کی تحریک جسے راشد نے سیاسی شعور، میرا جی نے ذات کا عرفان اَور ترقی پسند تحریک نے سماجی شعور عطا کیا تھا، اَب ثقافتی گہرائی اَور تہذیبی وسعت سے بھی آشنا ہوئی اَور اِس کے لہجے میں ایک نمایاں اِرتقائی تبدیلی محسوس ہونے لگی۔ مگر اِس دَور میں جدیدیت کے اَندر سے برہم نوجوانوں کی تحریک (خاص طور پر پاکستان میں) لپک کر باہر آ گئی۔ اِن نوجوانوں نے بغاوت کو اُس کی اِنتہا تک پہنچا دیا۔ وہ نہ صرف بے معنویت (absurdity) کے قائل تھے بلکہ زبان کی مبادیات کو بھی تبدیل کر دینا چاہتے تھے۔ کچھ عرصے تک تو ایسی گرد اُڑی کہ اِس تحریک کو پہچاننا بھی مشکل تھا لیکن جب ملک میں سیاست بحال ہوئی تو اِس کا اصل مزاج نکھر کر سامنے آ گیا۔ چنانچہ یہ کھُلا کہ یہ تحریک تو ''نو ترقی پسندی'' کی ایک صورت تھی جس کا مقصد، بے معنویت کے حوالے سے ''قدیم'' کو ریزہ ریزہ کرنا تھا تاکہ اِنقلابات کے لیے زمین ہموار ہو سکے۔ مگر اَب نقاب کشائی کے بعد اِس تحریک کے لیے اپنی اِنفرادیت کو برقرار رکھنا مشکل تھا، اِس لیے یہ ترقی پسندی کے سابقہ میلان میں ضم ہو کر ختم ہو گئی۔ آج کل یہ نوجوان، اَدب کی باتیں کم کرتے ہیں اَور سیاسی موضوعات پر اپنی نئی نویلی سیاسی بیداری کا ذِکر کرنے پر زیادہ مائل ہیں۔ بہر حال ہمیں اِن نوجوانوں کا ممنون ہونا چاہیے کہ اِنھوں نے کم اَز کم اُردو اَدب پر رحم کھا کر اِسے آزاد تو چھوڑ دیا!

☆☆☆

اَصنافِ اَدب

شاعری

میر انیس اَور صبحِ عاشُور

میر انیس کے ہاں صبحِ عاشُور کے مناظر تو جا بجا اُبھرے ہیں لیکن شام یا رات کی منظر کشی نہ ہونے کے برابر ہے...... کیوں؟...... اِس کے جواب میں ایک نظریہ تو یہ پیش کیا جا سکتا ہے کہ صبح کی یہ منظر نگاری میر انیس کی فطرت پرستی پر دال ہے اَور دُوسرا یہ کہ اِسے دراصل ''حمد'' کی حیثیت حاصل ہے۔ پہلے نظریے کے سلسلے میں مجھے یہ کہنا ہے کہ میر انیس کے ہاں فطرت پرستی ایک باقاعدہ رُجحان کی صورت میں موجود ہوتی تو اُس کا پرتَو اُن کے مَراثی کے عام مزاج میں بھی ظاہر ہوتا اَور وہ دیگر مظاہرِ فطرت سے اپنی شیفتگی کا برملا اِظہار بھی ضرور کرتے۔ علاوہ اَزیں وہ صبح کی منظر کشی کو مرثیے کے اِبتدائی بندوں تک ہی محدود نہ رکھتے۔ خود صبح کے مناظِر کے بیان میں بھی اُنھوں نے فطرت کو اَپنی قلبی واردات کے لیے پس منظر کے طور پر پیش کرنے یا خود کو نیچر سے ہم آہنگ کرنے کی کوئی کوشش نہیں کی (جیسا کہ فطرت پرست شعرا کے ہاں دستور ہے) جس سے ثابت ہوتا ہے کہ میر انیس کی فطرت پرستی سے صبح کی اِس منظر کشی کا کوئی علاقہ نہیں۔ دُوسرے نظریے کے بارے میں مجھے یہ عرض کرنا ہے کہ یہ ایک بڑی حد تک قرینِ قیاس ہے کیونکہ صبح کے مناظِر کے بیان میں اِس قسم کے اشعار ملتے ہیں:

تھا پھیلا ہُوا نورِ سَحَر ارض و سما میں
مصروف تھی سب فوجِ خدا یادِ خدا میں

دشتِ وفا میں نورِ خدا کا ظہور ہے
ذرّوں میں روشنیِ تجلّیِ طُور ہے

دامانِ شب میں لشکرِ انجم نہاں ہُوا
مصروفِ ذِکرِ حق شہِ کون و مکاں ہُوا

کرنے لگا فلک زرِ انجم نثارِ صبح
سرگرم ذِکرِ حق ہوئے طاعت گزارِ صبح

چھپنا وہ ماہتاب کا، وہ صبح کا ظہور
یادِ خدا میں زمزمہ پردازیِ طیور

مگر اِن چند شعروں سے قطع نظر میر انیس کے مَراثی میں مناظرِ صبح کا حمدیہ اَنداز، رسمی حمد سے قطعاً مختلف ہے۔ اوّل تو یہی بات قابلِ غور ہے کہ اُن کے جملہ مَراثی کی اِبتدا، حمدیہ اَنداز میں نہیں ہوئی جس کا مطلب یہ ہے کہ اُن کے ہاں یہ کوئی باقاعدہ رُجحان نہیں۔ دوم، وہ مَراثی جن میں صبح کے مناظِر بیان ہوئے ہیں، حمد کی حدود کو پار کر کے تخلیق یا تجدید کی اُس تمثیل سے ہم آہنگ ہو گئے ہیں جو مقدس کتابوں، اساطیر اَور رُوحانی کشف سے مملو شاعری میں کہیں نہ کہیں ضرور بیان ہوئی ہے۔ گویا میر انیس کے ہاں منظرِ صبح کی عکاسی، نہ تو مقصود بالذات ہے اَور نہ ہی محض برائے حمد ہے: یہ تو ایک اَیسا زِینہ ہے جس کے ذریعے وہ کائنات کی گہرائیوں میں اُتر کر، تخلیق کی پوری تمثیل سے آگاہ ہو گئے ہیں۔ مگر سوال پیدا ہوتا ہے کہ اِس تمثیل کی دریافت کربلا کے واقعات اَور حضرت امام حسینؑ کی عظیم اَور لازوال قربانی سے کس طَور منسلک ہے...... زیرِ نظر مضمون اِسی سوال کا جواب فراہم کرنے کی ایک کاوِش ہے۔

اساطیر اَور اُن کے بعد مذاہب میں صبح اَور اُس سے وابستہ روشنی کو جو اَہمیت حاصل رہی ہے، اُس سے کون واقف نہیں! عام زِندگی میں بھی صبح، عبادت کا وقت ہے۔ یہ عبادت سورج اَور آگ کی پرَستش سے لے کر ذاتِ واحد کی حمد و ثنا تک پھیلی ہوئی ہے۔ بعض مذاہب میں تو سورج کو دیوتا کی حیثیت حاصل ہے اَور بعض (مثلاً متھرا مت) میں سورج کو، جس کی لاتعداد آنکھیں ہیں، آسمانی باپ کے رُوپ میں پیش کیا گیا ہے۔ اساطیر میں عمون (Amon)، ہورس (Horus)، رع (Re)، اپالو

(Apollo)...... یہ سب سورج دیوتا تھے جو ہزار ہا برس تک ناپختہ اَذہان پر مسلط رہے۔ تاہم اساطیر میں سورج اَور اُس کی روشنی، رُوحانی عظمت کی علامت بھی قرار پائی...... یہاں تک کہ اساطیر کے اَدوار کے بہت بعد بھی متعدّد پاک لوگوں کی تصاویر میں اُن کے چہروں کے گِرد رَوشنی کا ہالہ بنانے کا رواج رہا جو سورج ہی سے اُن کی وابستگی پر دال تھا۔ اساطیر میں سورج 'پدری دیوتا تھا جس سے تمام ذی رُوح حرارت کشید کرتے تھے؛ مگر اُس کی بہرحال دو حیثیتیں بالکل واضح تھیں یعنی وہ ایک طرف تورات اَور اُس سے وابستہ گناہ کے عناصر کو نیست و نابود کرتا تھا اَور دُوسری طرف خیر کی ایک منوّر دُنیا کو وجود میں لاتا تھا اَور یوں زِندگی کی بقا اَور فروغ کے لیے تخریب اَور تعمیر دونوں سے کام لیتا تھا۔ کائنات کی اِبتدا سے متعلق بیشتر روایات میں روشنی ہی نے مرکزی کردار اَدا کیا ہے: مثلاً پرانے عہد نامے کے مطابق:

> خدا نے اِبتدا میں زمین و آسماں کو پیدا کیاo اَور زمین ویران اَور سنسان تھی اَور گہراؤ کے اُوپر اَندھیرا تھا اَور خدا کی رُوح پانی کی سطح پر جنبش کرتی تھی o اَور خدا نے کہا کہ روشنی ہو جا اَور روشنی ہو گئی o اَور خدا نے دیکھا کہ روشنی اچھی ہے اَور خدا نے روشنی کو تاریکی سے جدا کیاo اَور خدا نے روشنی کو تو دِن کہا اَور تاریکی کو رات اَور شام ہوئی اَور صبح ہوئی، سو پہلا دِن ہواo

مراد یہ کہ روشنی اَور اُس کی حرارت ہی زِندگی کا منبع تھی۔

پرانے عہد نامے سے قبل مصر میں آتن کو مخاطب کر کے جو اشلوک زبان زدِ خاص و عام ہوا اَور جسے وقت کے بادشاہ نے ہر عبادت گاہ کی دیوار پر کندہ کرا دیا تھا، وہ بھی آفتاب (روشنی) کے تخلیقی سرچشموں کی تعریف ہی سے معمور تھا:

> اے زِندہ آتن جو زِندگی کو جنم دیتا ہے
> اَور جو پورے حسن کے ساتھ اُفق پر نمودار ہوتا ہے!
> جب تُو مشرقی اُفق پر نمودار ہوتا ہے تو ساری دُنیا
> تیرے حسن سے معمور ہو جاتی ہے
> تیری شعاعیں تمام زمینوں کو اَپنی آغوش میں لے لیتی ہیں
> تو رع ہے!
> تو سب لوگوں کے چہروں میں ہے
> پر تجھے کون جان سکتا ہے!!

روشنی تخلیقِ کائنات میں مرکزی کردار اَدا کرتی ہے۔ بعد اَزاں یہ تنظیم اَور مفاہمت کی ایک فضا پیدا کرنے میں بھی ممد ثابت ہوتی ہے۔ رات، بے ربطی بلکہ بے راہروی کی علامت ہے لیکن دِن کی روشنی اَشیا اَور مظاہر میں ربط پیدا کرتی ہے اَور عناصر کو محبت کے رِشتے میں منسلک کر دیتی ہے۔ شاید اِسی لیے فارسی میں ''مِہر'' کا لفظ سورج اَور محبّت، دونوں کے لیے مستعمل ہے۔ روشنی کی یہ صفت کہ وہ اِرتباط اور تنظیم، محبّت اَور میل جول کو وجود میں لاتی ہے، اگنی کے سلسلے میں بڑی وضاحت سے بیان ہوئی ہے:

دُنیا کو رات کی ڈائن نے نگل لیا تھا، چھپا لیا تھا
تب اگنی پیدا ہوا اَور سارا عالم بقعۂ نور ہو گیا
کشادہ دھرتی اَور پھیلا ہوا آکاش
پودے اَور پانی
سب اُس کی رِفاقت و محبّت کے پرتَو میں یک جان ہو کر دمکنے لگے!

روشنی کی ایک اَور اَہم صفت یہ ہے کہ وہ اَشیا اَور مظاہر کو پاک صاف کر دیتی ہے۔ یہی خصوصیت پانی کی بھی ہے ...... بالعموم عبادت سے قبل یا مذہب کے اَیوان میں داخل ہونے کے موقع پر پانی سے جسم کی طہارت کا اہتمام کیا جاتا ہے۔ بپتسمہ، اِس کی ایک اَہم مثال ہے۔ لیکن تخلیقِ کائنات کی جملہ داستانوں اَور روایات کے مطابق ''پانی، روشنی سے پہلے موجود تھا اَور دُنیا پھر بھی گناہ آلود تھی: تب روشنی نمودار ہوئی اَور ہر شے پاک ہو گئی''۔ اِس سے ظاہر ہوتا ہے کہ تطہیر (purification) کے سلسلے میں، پہلے پانی سے کام لیا گیا اَور جب یہ عمل ناکافی ثابت ہوا تو ایک سیلِ نور سے صفائی اَور پاکیزگی کا اہتمام کیا گیا۔ اِسی لیے ترقی یافتہ مذاہب میں نور کو اَہمیت تفویض کرنے کا نظریہ بہت مقبول ہوا۔ روشنی کی مدد سے فضا کو پاکیزہ کرنے کا اوّلیں اَہم تصوّر، ژنداوستا میں مِلتا ہے:

جب آفتاب کی روشنی فزوں ہوتی ہے
تو سینکڑوں ہزاروں کی تعداد میں آسمانی مخلوق
اُس کی تجلّی کو جمع کر کے، نیچے کی طرف لڑھکا دیتی ہے
اَور یہ تجلّی زمین پر پہنچ کر، اِسے متبرک بنا دیتی ہے
جب سورج نکلتا ہے تو زمین پاک ہو جاتی ہے
بہتے پانی پاک ہو جاتے ہیں

کھڑے پانی پاک ہو جاتے ہیں
اَور دُنیا میں بسنے والی ساری مخلوق کی تطہیر ہو جاتی ہے!

اِس تحریر سے یہ بھی ثابت ہوتا ہے کہ خود پانی کو جو طہارت کا ایک ذریعہ ہے، روشنی کی مدد سے پاک صاف کیا گیا۔ بہرکیف مذاہب اَور اَساطیر کے مطالعے سے روشنی کے مندرجہ ذیل اَوصاف خاص طور پر سامنے آتے ہیں:

روشنی

- تخلیقِ کائنات کی تمثیل میں مرکزی کردار اَدا کرتی ہے۔
- تجدید کے سلسلے میں بھی ایک اَہم محرک کی حیثیت رکھتی ہے۔
- اندھیرے کی بےنظم اَور گناہ آلود فضا کو نیست و نابود کر دیتی ہے۔
- محبت، تنظیم اَور رِفاقت کی ترویج کا باعث ہے۔
- زِندگی اَور اِس کے مظاہر کی تطہیر کا ایک ذریعہ ہے۔

روشنی کی اِس عظیم کارکردگی کا پس منظر اگر ملحوظ رہے تو میر انیس کی صبحِ عاشور کے حمدیہ اَنداز میں کئی نئے اَبعاد اُبھرے ہوئے دِکھائی دیں گے ...... مثلاً اُن کے ہاں صبحِ عاشُور، صبحِ تخلیق (The Morning of Creation) کا پرتَو لیے برآمد ہوئی ہے۔ صبحِ عاشور میں آفتاب کا طلوع ہونا، ایک نئی دُنیا کی بشارت ہے ...... ایک ایسی دُنیا جو سابقہ دُنیاؤں سے زیادہ اَفضل اَور رفیع ہوگی اَور آدمیّت کو ایک بلند تر سطح تفویض کر دے گی۔ جس طرح (عہد نامہ قدیم کے مطابق) تخلیقِ کائنات کے پہلے دِن خدا نے روشنی کو تاریکی سے الگ کیا اَور پھر روشنی کے فیض اَور برکات کو ہر ذِی رُوح تک پہنچا دیا، بالکل اُسی طرح صبحِ عاشور نے نورِ ایماں کو تمام نفوس تک پہنچانے کا اہتمام کیا تاکہ ایک حیاتِ نَو کا آغاز ہو (اِس اعتبار سے صبحِ عاشور کو تجدیدِ حیات کا محرک سمجھنا چاہیے)۔ یوں بھی روشنی اَور تاریکی کی آویزش نہایت قدیم ہے۔ تاریکی گھنی، متعفن اَور بےنظم قرار پائی ہے اَور یہ تمام چیزیں رُوح کی پرواز کو منقطع کرنے کا باعث ہیں۔ جب روشنی، تاریکی سے متصادم ہوتی ہے تو دراصل گناہ، جہالت اَور اِنجماد سے لڑتی ہے اَور ظلم، منافقت اَور فریب کے خلاف نبردآزما ہو جاتی ہے۔ قرآنِ حکیم میں رات کی بدی سے صبح کے دامنِ عافیت میں آنے کا ذِکر اِن اَلفاظ میں آیا ہے:

قُل اَعُوذُ بِربّ الفَلَقِ o من شرِّ ما خلق o وَمِن شرِّ غاسقٍ اِذا وَقَب o
(تُو کہ، میں پناہ میں آیا صبح کے رب کی o ہر چیز کی بدی سے جو اُس نے بنائی o اَور بدی سے اندھیرے کی جب سمٹ آئے o)

میر انیس نے تاریکی کے قلعے پر صبحِ عاشُور کی یلغار کو شعری زبان میں کچھ یوں بیان کیا ہے:

پھاڑا جو گریباں شبِ آفت کی سَحَر نے
پردے میں چھپایا رُخِ روشن کو قمر نے
پیمانۂ خورشید لگا نور سے بھرنے
گردوں سے سفر فوجِ کواکب لگی کرنے
تاباں جو رُخِ نیرِ افلاک ہُوا تھا
ذرّوں سے زر افشاں ورقِ خاک ہُوا تھا

خورشید نے جو رُخ سے اُٹھائی نقابِ شب
در کھل گیا سَحَر کا، ہُوا بند بابِ شب
انجم کی فرد فرد سے لے کر حسابِ شب
دفتر کشائے صبح نے اُلٹی کتابِ شب
گردوں پہ رنگِ چہرۂ مہتاب فق ہُوا
سلطانِ غرب و شرق کا نظم و نسق ہُوا

مہتاب کا رات کے خاص مزاج کا حامل ہونا کوئی ڈھکی چھپی بات نہیں: بالخصوص جدید نفسیات نے چاند کو گناہ، آلودگی اَور پُر اَسراریت کی علامت قرار دے کر، رات سے اُس کی وابستگی کو نمایاں کیا ہے اَور اِس سلسلے میں قدیم اَساطیری اَور قبائلی تصوّرات کو ایک مستحکم بنیاد بنا کر، بات کی ہے۔ اِس سے ظاہر ہے کہ آفتاب اَور مہتاب کی آویزش دراصل روشنی اَور تاریکی، خیر اَور شر کے تصادُم ہی کی ایک صورت ہے۔ دِلچسپ بات یہ ہے کہ میر انیس نے نجوم کو جا بجا اَفواج کی صُورت میں دیکھا ہے۔ گماں گزرتا ہے کہ شعری زبان میں یہ اَفواجِ یزیدؔ ہی کا ذِکر ہے جنھیں عاشور کے دِن امام حسینؑ کی آفتاب صفت شخصیت نے اخلاقی سطح پر شکستِ فاش دے کر، نورِ ایماں کی تجدید کر دی تھی۔

صبحِ آشور کی اِبتدا علی اکبرؑ کی اذان سے ہوتی ہے: اِس اذان کی فرمائش خود اِمام حسینؑ کرتے ہیں:

فرمایا...... سَحَر قتل کی ظاہر ہُوئی، بیٹا!
لو اُٹھ کے اذاں دو، شبِ آخر ہُوئی بیٹا!

اَور پھر جب علی اکبرؑ نے صوتِ حسنؑ کے اَنداز میں اذان دی تو:

چپ تھے طیور، جھومتے تھے وجد میں شجر
تسبیح خواں تھے برگ وگل وغنچہ وثمر
محوِ ثنا کلُوخ و نباتات و دشت و دَر
پانی سے مُنہ نکالے تھے دریا کے جانور
اعجاز تھا کہ دلبرِ شبیرؑ کی صَدا
ہر خشک وتر سے آتی تھی تکبیر کی صَدا

علی اکبرؑ کی اِس اذان کے تینؔ پہلوؤں کو خاص طور پر ملحوظ رکھنا ضروری ہے۔ پہلا یہ کہ ہر چند جمعیتِ حسینؑ چند نفوس پر مشتمل تھی، تاہم یہ سب ایک ہی آفتاب کی کرنیں تھیں اَور وُہ آفتاب اِمام حسینؑ خود تھے۔ بقولِ میر انیس:

سب کے رُخوں کا نور سپہرِ بریں پہ تھا
اٹھارہ آفتابوں کا غنچہ زمیں پہ تھا

گویا جب علی اکبرؑ نے اذان سے صبحِ عاشور کی اِبتدا کی تو اُن کی آواز دراصل اِمام حسینؑ ہی کی آواز تھی۔ دُوسرے یہ کہ علی اکبرؑ کی آواز صُورِ اسرافیل کی آواز کی طرح تھی جو حشر کے روز ایک دفعہ مارنے کے لیے اَور دُوسری دفعہ جِلانے کے لیے نکالی جائے گی۔ واقعۂ کربلا کی تمثیل میں یہ اذان وُہ چمک دار تلوار ہے جو ایک طرف تورات اَور اُس سے وابستہ گناہ ظلم اَور تشدّد کی روایت کا قلع قمع کرتی ہے اَور دُوسری طرف اپنی چمک دمک سے ایک نئی دُنیا کے ظہور کا اہتمام کرتی ہے۔ تیسرے یہ کہ علی اکبرؑ کی اذان ''لفظ'' کے ذریعے تجدیدِ حیات کا اعلان ہے...... تخلیقِ کائنات کے سلسلے میں ''لفظ'' یا ''حکم'' کے اَساطیری اَور مذہبی پس منظر سے ہم سب آگاہ ہیں جیسا کہ میں نے اپنی کتاب ''تخلیقی عمل'' کے صفحہ ۶۸ پر لکھا تھا:

> ایک اَہرامی عبارت کے مطابق، دیوتا کے دِل میں خیال پیدا ہوا اَور اُس کی زبان سے ''لفظ'' ٹپک پڑا...... یوں کائنات وجود میں آ گئی۔

اَور یوحنا کی اِنجیل کے مطابق:

اِبتدا میں کلام تھا اَور کلام خدا کے ساتھ تھا اَور کلام خدا تھاo یہی اِبتدا میں خدا کے ساتھ تھاo سب چیزیں اُس کے وسیلے سے پیدا ہوئیں اَور جو کچھ پیدا ہوا ہے، اُس میں سے کوئی چیز بھی اُس کے بغیر پیدا نہیں ہوئیo اُس میں زِندگی تھی اَور وُہ زِندگی آدمیوں کا نور تھیo اَور نور، تاریکی میں چمکتا ہے اَور تاریکی نے اُسے قبول نہ کیاo

یوں بھی اذان، نہ صرف ایک نئی سَحَر کی نوید ہے بلکہ خوابِ خرگوش میں مبتلا نفوس کو جھنجھوڑ کر بیدار کرنے کا ایک ذریعہ بھی ہے۔ اِس اعتبار سے دیکھیں تو میر انیس نے صبحِ عاشور میں جس اذان کا ذِکر کیا ہے، وہ تخلیقِ کائنات کی قدیم روایات سے بھی ایک بڑی حد تک ہم آہنگ ہے۔

میر انیس کے مَراثی میں صبحِ عاشور کے متعدّد پہلوؤں کو بڑے فنکارانہ اَنداز میں پیش کیا گیا ہے۔ اُن میں ایک پہلو تو رات اَور اُس کے کرداروں کی شکست و ریخت سے متعلق ہے اَور دُوسرا شگفتنِ حیات کی ساری تمثیل کا اِحاطہ کیے ہوئے ہے۔ شاعر نے مؤخرالذکر پہلو کو چمن اَور اُس کے جملہ مظاہر کی زبان میں پیش کیا ہے۔ چنانچہ وہ پھولوں کے کِھلنے، طیور کے چہچہانے، اوس کے قطروں کے دمکنے اَور بادِ نسیم کے چلنے کے ذِکر سے ایک باقاعدہ دھڑکتی اَور سانس لیتی فضا کو خلق کرنے میں کامیاب ہوا ہے۔ ویسے بھی چمن میں آمدِ بہار کا منظر زِندگی کے نُمو کے سارے عمل کو علامتی زبان میں پیش کرتا ہے اَور میر انیس نے اِس سے صبحِ عاشور کے تخلیقی رُخ کی عکاسی کے لیے پوری طرح کام لیا ہے:

چلنا وہ بادِ صبح کے جھونکوں کا دم بہ دم
مرغانِ باغ کی وہ خوش الحانیاں بہم
وُہ آب و تابِ نہر، وہ موجوں کا پیچ و خم
سردی ہَوا میں، پر نہ زیادہ بہت نہ کم
کھا کھا کے اوس اَور بھی سبزہ ہرا ہُوا
تھا موتیوں سے دامنِ صحرا بھرا ہُوا

وُہ نورِ صبح اَور وہ صحرا وہ سبزہ زار
تھے طائروں کے غول درختوں پہ بے شمار
چلنا نسیمِ صبح کا رہ رہ کے بار بار
کُوکُو وہ قمریوں کی، وہ طاؤس کی پکار

وا تھے دریچے باغِ بہشتِ نعیم کے
ہر سُو رواں تھے دشت میں جھونکے نسیم کے

آمد وہ آفتاب کی، وہ صبح کا سماں
تھا جس کی ضو سے وجد میں طاؤسِ آسماں
ذرّوں کی روشنی میں ستاروں کا تھا گماں
نہرِ فرات بیچ میں تھی مثلِ کہکشاں
ہر نخل پر ضیائے سرِ کوہِ طُور تھی
گویا فلک سے بارشِ بارانِ نور تھی

وُہ پھولنا شفق کا، وہ مینائے لاجوَرد
مخمل سی وُہ گیاہ، گُلِ سبز و سُرخ وزَرد
رکھتی تھی پھونک کر قدم اپنا ہوائے سَرد
یہ خوف تھا کہ دامنِ گل پر پڑے نہ گرد
دھوتا تھا دل کے داغ چمن لالہ زار کا
سردی جگر کو دیتا تھا سبزہ کچھار کا

ٹھنڈی ہَوا میں سبزۂ صحرا کی وُہ لہک
شرمائے جس سے اطلسِ زنگاریِ فلک
وُہ جھومنا درختوں کا، پھولوں کی وُہ مہک
ہر برگِ گل پہ قطرۂ شبنم کی وُہ جھلک
ہیرے خجل تھے، گوہرِ یکتا نثار تھے
پتّے بھی ہر شجر کے جواہر نگار تھے

صبحِ عاشُور کا یہ منظر نمودِ حیات کی تمثیل کے طَور پر نظر آتا ہے۔ اِس میں زِندگی کو اُس کے تمام متنوّع مراحل اَور مدارِج کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ نباتات، حیوانات، اِنسان، حتیٰ کہ بے جاں اَشیا تک زِندگی کی ایک ہی بے کراں کروَٹ میں ضم ہو کر دمکنے اَور چہکنے لگی ہیں۔ میر انیس کے ہاں یہ زِندگی ہَوا کی طرح لطیف اَور روشنی کی طرح تب وتابِ جاودانہ کی حامل ہے بلکہ یوں محسوس ہوتا ہے جیسے یہ سیّال روشنی ایک نورانی دھارے کی طرح آسماں سے اُتری ہے؛ اَور جس کسی سے بھی ٹکرائی ہے، وہ مچل کر جی اُٹھا ہے: گویا ساری کائنات اَز سرِ نو خلق ہو گئی ہے۔ میر انیس نے صبحِ عاشور میں جس

حیاتِ نَو کا جلوہ دِکھایا ہے، وہ چمن کی جملہ علامات کے ساتھ وارِد ہوئی ہے جس سے یہ گمان ہو سکتا ہے کہ میر انیس نے جب صحرا کے بیان میں ایک سرسبز و شاداب خطۂ ارضی کی تصویر پیش کی جہاں طاؤس کا رقص بھی ہے اَور پھولوں کی مہک بھی، اَور جہاں جھومتے درخت بھی ہیں اَور فرشِ خاک پر مخملیں سبزہ بھی بچھا ہوا ہے، تو اُن سے ایک واقعاتی غلطی سرزد ہوئی: لیکن اگر اِس بات کو ملحوظ رکھا جائے کہ اُنھوں نے قطعاً غیر شعوری طور پر چمن اَور اُس کی علامات سے تخلیقِ نَو کے عمل کو پیش کرنے کا اہتمام کیا تو اُن کا یہ اِقدام ایک بڑی حد تک فطری نظر آتا ہے۔ دراصل صبحِ عاشور کا یہ سارا منظر تمثیل کی زبان میں ایک ایسی نئی اَور منوّر دُنیا کے خلق ہونے کی نوید دے رہا ہے جو ہَوا، پھول، شبنم، مہک، چہکار اَور جَست غرضیکہ اُن تمام عناصر سے مل کر مرتب ہوگی جو سورج کی اوّلیں شعاع کے لمس سے جاگ اُٹھتے ہیں۔ مختصراً یہ کہ صبحِ عاشور تخلیقِ کائنات کے واقعے کی باز آفرینی ہے اَور یہی اِس کا سب سے بڑا وصف ہے!

روشنی اَور اُس کی حرارت (آگ) کی ایک اَہم صفت یہ بھی ہے کہ وُہ ہر شے کو پاک صاف کر دیتی ہے۔ بعض مذاہب میں آگ کے ذریعے قدیم، فرسودہ جہان کے راکھ ہونے اَور پھر اُس میں سے ایک نئی دُنیا کے طلوع ہونے کا ذِکر ملتا ہے جو آگ کی اِسی صفت کو اُجاگر کرتا ہے۔ مثلاً بہمن یست کے مطابق:

> مقدس آگ نازل ہوگی جو شر کو فنا کر دے گی؛ پھر مَسرّت کا ایک سنہری دَور آئے گا جس کے بعد ایک عالمگیر آگ پھیلے گی اَور ساری کائنات جل کر راکھ ہو جائے گی، اَور تب اُس میں سے ایک نئی کائنات پیدا ہوگی...... ایک ایسی پاکیزہ کائنات جس میں مَسرّت اَور اَزلی و اَبدی اِنصاف کا بول بالا ہوگا۔

میر انیس کی بیان کردہ صبحِ عاشُور میں بھی روشنی (حرارت) ہی کے طفیل ہر شے پاک صاف ہوتے نظر آتی ہے:

چمکا صفتِ شعلہ جو وُہ مہرِ جہاں تاب
شبنم کی طرح سیم کواکب ہوئی بے آب
مائل بہ سپیدی ہُوا رنگِ رُخِ مہتاب
اَور دیدۂ مردم سے سفر کرنے لگا خواب
طاقت نہ رہی شمع میں سوزِ جگری کی
پروانے سے رُخصت تھی چراغِ سَحَری کی

پھیلا جو نورِ مہرِ اِمامت دمِ زوال
ذرّوں سے واں کے آنکھ مِلانا ہوا مُحال
سارے نہال فیضِ قدم سے ہوئے نہال
اختر بنے جو پھول تو شاخیں بنیں ہلال
پتّے تمام آئینۂ نور ہو گئے
صحرا کے نخل سب شجرِ طُور ہو گئے

پرتَو فگن ہُوا جو رُخِ قبلۂ اَنام
مشہور ہو گئی وہ زمیں عرشِ احتشام
اور سنگریزے دُرِّ نجف بن گئے تمام
صحرا کو مل گیا شرفِ وادیٔ السّلام
کعبے سے اور نجف سے بھی عزت سوا ہوئی
خاک اُس زمینِ پاک کی خاکِ شِفا ہوئی

اِن بندوں سے واقعہ کچھ یوں ترتیب پائے گا کہ مہرِ جہاں تاب صفتِ شعلہ نازل ہوا اَور پھر تمام اطراف میں طور کا سا سماں پیدا ہو گیا۔ نتیجہ یہ نکلا کہ خشک اَور بے آب صحرا' ایک سر سبز و شاداب وادی میں ڈھل گیا اَور خاکِ کربلا' خاکِ شفا میں تبدیل ہو گئی۔ تطہیر (purification) کا سب سے اَرفع مقام وہ ہے جہاں ہر شے متبرک ہو جاتی ہے ...... صبحِ عاشور نے یہی کام انجام دیا ہے۔ اِس تطہیر کا ایک اَور اَہم پہلو یہ ہے کہ اِس کے باعث یہ دُنیا ظلم و تشدّد' گناہ اَور غلاظت سے پاک ہوئی کیونکہ تشدّد اَور ظلم کا سب سے بڑا علاج قربانی ہے۔ حضرت اِمام حسینؑ نے بے دریغ خون بہانے کی روایت کے خلاف جہاد کیا اَور یہ جہاد قربانی کی عظیم قوّت کی مدد سے کامیاب ہوا۔ یزیؔد اَور اُس کی اَفواج اُس ظلم اَور بے راہروی کی نمائندہ تھیں جس نے دُنیائے اِسلام کو ایک بہت بڑے خطرے میں ڈال دیا تھا۔ اِمام حسینؑ نے اپنے خون کا عِطیہ دے کر' اِسلام کو اِس خطرے سے بچا لیا اَور مسلمانوں میں ظلم کے خلاف ایک ایسی قوّتِ مدافعت پیدا کر دی جو آج تک باقی ہے۔ آج اگر بحیرۂ رُوم سے لے کر بحرِ ہند کے ساحلوں تک مسلمانوں کا سوادِ اعظم، ظلم اَور بربریّت کے خلاف احتجاج کر رہا ہے تو یہ اُسی قوّتِ مدافعت کا کرشمہ ہے جو اِمام حسینؑ کی قربانی نے دُنیائے اِسلام کی شریانوں میں دَوڑا دی تھی:

قتلِ حسینؑ اصل میں مرگِ یزیدؔ ہے
اِسلام زِندہ ہوتا ہے ہر کربلا کے بعد!

میر انیس نے صبحِ عاشُور کی علامتوں کے ذریعے اِس قربانی کے جملہ مراحل کو بڑے فنکارانہ حُسن کے ساتھ پیش کیا ہے؛ یعنی پہلے تو صبح کی روشنی باطل کی قوتوں کو زیرِ پا لاتی ہے؛ پھر اُنھیں ملیا میٹ کرتی ہے اور اَپنے اِس عمل سے دُنیا کے داغ دھبّوں کو دھو کر ایک جہانِ نَو کو وجود میں لے آتی ہے؛ اور آخر آخر میں اِنسان کے اَندر بدی سے مقابلہ کرنے کی قوت پیدا کر دیتی ہے۔ کہنے کا مقصد یہ نہیں کہ میر انیس نے اِرادی طور پر صبحِ عاشور کی پیشکش سے معرکہ کربلا کے اِن پہلوؤں کو اُجاگر کرنے کی کوشش کی مقصد یہ کہ اِنتہائی جذب کی حالت میں جب اُن کا کلام عبادت کی سطح پر آ گیا تو اُس میں اَزخود صداقت کو گرفت میں لینے کی سکت پیدا ہو گئی ...... یوں وہ صبحِ عاشور کی زرخیز علامتوں میں اِمام حسینؑ کی لازوال قربانی کے جملہ پہلوؤں کا اِحاطہ کرنے میں کامیاب ہو گئے ...... یہ سعادت ہر کسی کے حصے میں نہیں آتی۔

☆☆☆

حالی سے اقبال تک

مولانا حالی، مسلمانوں کی زبوں حالی سے، سب سے زیادہ متاثر ہوئے۔ یہ وہ زمانہ تھا جب ہندوستان میں مسلمانوں کی سلطنت ختم ہوگئی تھی اَور وہ زوال اَور شکست کے اندھیروں میں یکسر ڈُوب گئے تھے۔ اُنھیں ہندوؤں کی بہ نسبت زیاں کا احساس بھی زیادہ تھا۔ وجہ یہ کہ ہندوؤں نے تو صرف فاتح کی تبدیلی محسوس کی جبکہ مسلمانوں کو یوں لگا جیسے اُن کا سب کچھ لٹ گیا ہو۔ ایسے میں مولانا حالی نے اپنے ہم زاد سے تین[۳] سوال پوچھے اَور پھر خود ہی اُن کا جواب دینے کی کوشش کی۔ پہلا سوال یہ تھا کہ ماضی میں مسلمانوں نے جو رُوحانی اَور دنیوی عروج حاصل کیا، اُس کے اَسباب کیا تھے؛ دُوسرا یہ کہ آج مسلمانوں پر زوال اَور شکست کی جو گھٹا مسلط ہے، اُس کی وجوہ کیا ہیں؛ اَور تیسرا سوال یہ تھا کہ مسلمانوں کو کیا کرنا چاہیے کہ وہ مستقبل میں اپنی کھوئی ہوئی عظمت دوبارہ حاصل کر سکیں!

پہلے سوال کے جواب میں مولانا حالی نے کہا کہ ماضی میں مسلمان اِس لیے کامیاب ہوئے کہ وہ ایک سادہ، باوقار زِندگی بسر کرتے تھے: اُن کے دِل ایمان کی روشنی سے منوّر تھے اَور اُنھوں نے اللہ کی ذات پر بھروسا کر کے اَور عمل کے جذبے سے لیس ہوکر، خود میں ہر شے پر غالب آنے کی سکت پیدا کر لی تھی۔ دُوسرے سوال کے جواب میں اُنھوں نے اپنے زمانے کے مسلمانوں کی زبوں حالی کا قصہ بڑے درد انگیز پیرایے میں بیان کیا اَور کہا کہ آج کا مسلمان اپنے ماضی کو فراموش کر چکا ہے اَور بہت سی غیر اِسلامی باتوں میں کھو کر، اعلیٰ و اَرفع اَوصاف سے دست کش ہو چکا ہے۔ اَور آخری سوال کے جواب میں اُن کا موقف یہ تھا کہ اپنی عظمت کے مکرّر حصول کے لیے

ہندی مسلمانوں کو چاہیے کہ وہ مغرب کی طرف دیکھیں کہ مغربی اقوام نے کس طرح محنت، لگن اور حریت کے جذبے سے سرشار ہو کر ترقی کی اور اب وہ کس اونچے مقام اور درجے پر متمکن ہیں! مولانا حالی کہتے تھے کہ مغربی اقوام نے اسلام کی تعلیمات کی روح کو اپنایا جبکہ مسلمانوں نے اسے فراموش کر دیا۔ چنانچہ وہ زندگی کی دوڑ میں پیچھے رہ گئے جبکہ مغربی اقوام، زندگی کے اثمار اور لذائذ سے مستفید ہوتے چلے گئیں۔

مولانا حالی نے پہلے دو[۲] سوالوں کے جو جواب فراہم کیے، وہ کسی وضاحت کے طالب نہیں ہیں۔ البتہ تیسرے سوال کے جواب کا مطالعہ، اُن حالات و واقعات کی روشنی میں کرنا چاہیے جن سے اُس زمانے کے مسلمان گزر رہے تھے۔ اُنیسویں صدی کے ہندوستان میں تین[۳] فریق (ہندو، مسلمان اور انگریز) بہت نمایاں تھے...... ہندو ایک طویل خواب سے بیدار ہو رہے تھے، انگریز پوری طرح بیدار تھے؛ لیکن مسلمان سو جانے کی تیاری کر رہے تھے۔ مطلب یہ کہ اُنیسویں صدی کی ابتدا ہی سے ہندوؤں نے مغربی علوم کی تحصیل اور چڑھتے سورج یعنی انگریز کی تقلید کو اپنا مطمحِ نظر قرار دے لیا تھا جبکہ مسلمانوں نے اُس چڑھتے سورج، اُس کی تہذیب اور علوم کو سخت نفرت کی نظروں سے دیکھا اور اپنے تہذیبی اور مذہبی اثاثے کے تحفظ کے لیے وہ گوشوں میں سمٹنے لگے۔ جب ۱۸۵۷ء میں انگریز سیاسی طور پر کامیاب ہو گیا تو مسلمانوں میں ایک طرف تو شکست کا احساس اِس قدر عام ہوا کہ وہ ہاتھ پاؤں توڑ کر بیٹھ گئے اور دوسری طرف اُنھوں نے فاتح سے نفرت کے باعث اُس کی روایات کو اپنانا اپنے وقار کے منافی جانا۔ ایسے میں سرسید احمد خاں اور مولانا حالی کو شدت سے اِس بات کی ضرورت محسوس ہوئی کہ مسلمانوں کو مغربی اقوام کی تقلید پر آمادہ کیا جائے تاکہ وہ ترقی کی دوڑ میں پیچھے نہ رہ جائیں۔ چنانچہ جب مولانا حالی نے ہندی مسلمانوں کو پیرویِ مغربی کی تلقین کی تو اُن کا یہ اِقدام، بعض اہم اور دور رس مقاصد کے تابع تھا...... اُس زمانے کے حالات اور واقعات کو سامنے رکھیں تو اُس کی اہمیت سے چشم پوشی کرنے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا!

مگر علامہ اقبال کے آتے آتے صورتِ حال یکسر بدل چکی تھی۔ ایک طرف تو ہندوستان میں انگریز کی غلامی کے خلاف زبردست سیاسی تحریک کا آغاز ہو چکا تھا جس میں ہندو اور مسلمان برابر کے شریک تھے (انگریز دشمنی کے اِس زمانے میں ''پیرویِ مغربی'' کی تحریک از خود کمزور پڑ گئی تھی)؛ اور

دُوسری طرف خود مغرب سیاسی اَور رُوحانی اِنتشار کی زد پر آ گیا تھا۔ بیسویں صدی کا خمسِ اوّل مغربی اقوام کے ذہنی اِنتشار کا دَور تھا۔ اوّل اِس لیے کہ اِس عرصے میں پہلی عالمگیر جنگ لڑی گئی اَور مغرب والوں کے بہیمانہ اِقدامات نے امن، تہذیب اَور سلامتی کے اُس بُت کو پاش پاش کر دیا جو ایک عرصے سے اُن کا اِمتیازی نشان تھا، اَور مغربی تہذیب کے مقلّد ہندوستانی اَذہان کے لیے یہ ایک سوچنے کا لمحہ تھا، آیا وہ ڈوبتے ہوئے اِس جہاز پر سوار ہو جائیں یا چند ساعتوں کے لیے ساحل ہی پر رُک جائیں! دوم اِس لیے کہ اُنیسویں صدی کی سائنس نے کائنات کو ایک مشین کی صورت دے دی تھی اَور ''سبب اَور نتیجے'' کے نظریے نے اِس قدر کامیابی حاصل کر لی تھی کہ عام لوگوں کو یہ گمان ہونے لگا تھا کہ سائنس جلد ہی مذہب کا بدل ثابت ہو جائے گی اَور اِس کی مدد سے کائنات کا عقدہ بھی جلد حل ہو جائے گا؛ مگر بیسویں صدی کے طلوع ہوتے ہی تیقن کی یہ ساری فضا پارہ پارہ ہو گئی۔ کوانٹم تھیوری اَور نظریۂ اِضافیت نے میکانکی توضیح کے بجائے ریاضیاتی تجرید سے روشنی حاصل کی اَور جوہر سے اِس کا مادّی جسم ہی چھن گیا۔ اِسی طرح برگساں نے وقت کو لمحات میں تقسیم کرنے کے مروّج میکانکی نظریے کے مقابلے میں مرورِ محض (Duration) کا نظریہ پیش کیا جسے وِجدان ہی گرفت میں لے سکتا ہے جبکہ مارگن اَور الیگزنڈر نے مسلسل اِرتقا کا نظریہ پیش کیا اَور ساری فضا میں اُنیسویں صدی کے مادّی نظریات کے خلاف تشکک کا بھرپور میلان وجود میں آ گیا۔

اِسی دوران میں علامہ اقبال نے کچھ عرصہ مغرب میں بسر کیا اَور اپنی آنکھوں سے اُن بنیادوں کو ٹوٹتے ہوئے دیکھا جن پر مغرب نے اپنے تمام قصر اُسارے ہوئے تھے۔ چنانچہ اقبال نے ''پیروی مغربی'' کی تلقین کے بجائے یہ کہنا شروع کیا کہ مغربی تہذیب کی حیثیت تو شاخِ نازک پر بنے آشیانے سے مختلف نہیں، اِس لیے اِس کا پائیدار ثابت ہونا ناممکن ہے۔ مغرب کے خلاف اقبال کے اِس ردِ عمل کا ایک سبب تو یہ تھا کہ اُنھوں نے نہایت قریب سے اِس تہذیب کا جائزہ لیا تھا؛ دُوسرا سبب حبُّ الوطنی کا وہ جذبہ تھا جو اُن کی اِبتدائی نظموں میں بہت نمایاں ہے؛ اَور تیسرا سبب خودی کا وہ شدید احساس تھا جس کے اِظہار اَور ترویج میں علامہ اقبال نے مسلمانوں کے سنہری مستقبل کے نقوش دیکھے۔

مولانا حالی کا زمانہ مغربی سائنس کے تیقن اَور عروج کا زمانہ تھا جس کی بنیاد ''سبب اَور نتیجے''

کے اُصول پر قائم تھی: حالی اپنے وقت میں اِس اَندازِ نظر سے متاثر ہوئے اَور اُنھوں نے جب مسلمانوں کے عروج وزوال کی داستاں پڑھی تو وہ قطعاً غیر شعوری طور پر اُسے ماضی، حال اَور مستقبل کے خانوں میں بانٹنے پر مجبور ہوئے جبکہ اقبال نے وقت کے میکانکی تصوّر یعنی Serial Time کو اَہمیت نہ دی؛ اُنھوں نے مرورِ محض یعنی Duration کو اَہمیت دیتے ہوئے مسلمانوں کو ایک ایسی اِکائی کے رُوپ میں دیکھا جس میں ماضی، حال اَور مستقبل سمٹے ہوئے تھے۔ اقبال کا خیال تھا کہ مسلمان کے باطن میں وہ سارا قیمتی سرمایہ بعینہٖ موجود ہے جس نے کبھی اُسے رفعتوں سے آشنا کیا تھا اَور یہی سرمایہ، مستقبل کے اِمکانات کی صورت میں پھل پھول سکتا ہے......ضرورت صرف اِس بات کی ہے کہ مسلمان گہری نیند سے بیدار ہو تاکہ اُس کا ماضی ایک بہار آفریں مستقبل کے اِمکانات کو روشن کر سکے۔ مگر اِس بیداری کی نوعیت کیا ہو......بس یہی اقبال کی سب سے بڑی عطا ہے کہ اُنھوں نے اِس بیداری کو مادّی ترقی یا تقلید کے رُوپ کے بجائے اِثباتِ ذات کے رُوپ میں دیکھا! اَور یہی اُن کا فلسفۂ خودی بھی ہے جو فی الواقعہ ایک اُبھرتی ہوئی قوم کی خودداری اَور احساس وقار کی داستاں ہے۔ حالی نے اپنے ہم زاد سے تین سوال کیے اَور پھر اُن تینوں کے جو جواب فراہم کیے، اُن کا مقصد پیرویِ مغربی کی تلقین کے سوا اَور کچھ نہیں تھا؛ مگر اقبال نے اپنے ہم زاد سے صرف ایک سوال کیا......ایسا سوال جس میں حالی کے تینوں سوال ضم ہو چکے تھے؛ اَور پھر اُنھوں نے اُس کے جواب میں ذات اَور اُس کے اِمکانات کو دریافت کرنے کا ایک ایسا سبق دیا جو رُوحانیت اَور فلسفے کے سنگم کی حیثیت رکھتا ہے اَور جس نے اقبال کو دُنیائے فکر میں ایک منفرد اَور یکتا مقام عطا کر دیا ہے۔

میرا جی کا عرفانِ ذات

ہر آبی طوفان کی ایک اپنی آنکھ ہوتی ہے جس کے گِرد ہوائیں چنگھاڑتے پھرتی ہیں، لیکن آنکھ کے اَندر جوگی کے استھان کا سا سکوت قائم رہتا ہے۔ مجھے جب کبھی میرا جی کا خیال آیا، اِس کے ساتھ ہی آبی طوفان کا منظر بھی میری نگاہوں میں گھوم گیا اَور میں نے سوچا، یہ کیسے ظلم کی بات ہے کہ ہم طوفان کو دیکھنے میں اِس قدر منہمک ہوں کہ اُس "آنکھ" کو دیکھ ہی نہ سکیں جو اِس طوفان کا مرکز ہے اَور جس میں ایک عارفانہ سکوت کی سی کیفیت سدا قائم رہتی ہے!

یہ آنکھ کیا ہے، یہ کیا دیکھتی اَور کیا محسوس کرتی ہے، کہیں یہ اپنی ہی ذات کے زِندان میں قید تو نہیں، یا کہیں اَیسا تو نہیں کہ اِسے عرفان حاصل ہو چکا ہو اَور اِس نے اپنا ایک مخصوص زاویۂ نگاہ بھی مرتب کر لیا ہو...... مصیبت یہ ہے کہ جب میرا جی کے سلسلے میں عرفان، زاویہ اَور ترتیب ایسے الفاظ اِستعمال ہوتے ہیں تو طبیعت ایک نمایاں ردِ عمل کا اِظہار کرتی ہے؛ اِس کی وجہ محض یہ ہے کہ میرا جی کا ذِکر آتے ہی ایک ایسے شخص کے نقوش اُبھر آتے ہیں جس میں ہیجان، بغاوت، پاگل پن اَور نہ جانے کیا کیا کچھ سمایا ہوتا ہے اَور ذہن سوچ بھی نہیں سکتا کہ اِس طوفانی اِنتشار اَور بے ترتیبی کے پیچھے کوئی نظم و ضبط بھی موجود ہوگا۔ اِس رویّے کی نمود میں کچھ قصور تو میرا جی کے دوستوں کا ہے جنھوں نے اُس کے ساتھ بہت سی ایسی ویسی باتیں منسوب کر کے، اُسے ایک متھ (Myth) بنا دیا، اَور کچھ قصور میرا جی کا اپنا ہے۔ میں یہ نہیں کہتا کہ میرا جی کے اَحباب نے غلط بیانی سے کام لیا...... چونکہ اُنھوں نے میرا جی کی ذات سے لگاؤ کے باعث اُس کی بیشتر حرکات وسکنات کے موزوں جواز

تلاش کرنے کی کوشش کی، اِس لیے میرا جی کے بارے میں ایسے غلط مباحث کا آغاز ہوگیا جو زیادہ تر اُس کی شخصیت ہی کے گرد گھومتے رہے؛ مگر جو اُس کے باطن کو مس نہ کر سکے۔ میرا جی کے بارے میں اِس قسم کے اِرشادات کہ اُس کی لمبی لمبی زلفیں تھیں؛ گلے میں مالا اَور ہاتھوں میں لوہے کے گولے ہوتے تھے؛ وہ شراب اَور بھنگ کا رَسیا تھا؛ طوائف کے کوٹھے پر بھی چلا جاتا تھا؛ جَے جَے وَنتی سن کر گھنٹوں روتا رَہتا؛ کسی بلند و بالا عمارت کی سیڑھیوں میں بیٹھ کر مالا جپتا؛ تانگے والے کو اَپنا کُل اَثاثہ تھما دیتا یا پھر چوراہے میں کھڑے ہوکر، عجیب و غریب حرکات کا مرتکب ہوتا اَور پھر اِن حرکات کے جواز میں یہ لطیف نکات کہ وہ تو اَیسا عظیم فن کار تھا جسے اپنی سُدھ بُدھ ہی نہ تھی؛ اُس کے اَندر تو ایک ایسا ہیجان برپا تھا، ایک ایسی آگ لگی ہوئی تھی کہ اُس کا سارا وُجود ہی جل کر راکھ ہو گیا تھا......

یہ تمام اِرشادات اَور نکات اپنی جگہ درست اَور دِلچسپ سہی، لیکن یہ کسی نے نہ سوچا کہ اِن کے ذِکر سے میرا جی کے باطن کو سمجھنا کس طرح ممکن ہوگا؛ یا کہیں اَیسا تو نہیں ہوگا کہ اِن کے مسلسل اَور متواتر ذِکر سے اُس کا ایک اَیسا ہیُولا مرتب ہو جائے گا جو اُس کے فن کی پرکھ میں مزاحم ہوگا! دُوسری طرف خود میرا جی نے بھی اپنی ذات کے گِرد ایک حصار قائم کر لیا تھا اَور یہ دیکھ کر طبیعت محظوظ ہوتی ہے کہ اُس نے کچھ تو اَپنی فطری بےقراری سے ایک ہنگامہ برپا کر رکھا تھا اَور کچھ دانستہ ہاتھ پاؤں مار کر میرا سَین سے اُس کے عشق کی ساری داستاں، اُس کے اپنے ذہن کی اِختراع معلوم ہوتی ہے...... یوں لگتا ہے جیسے میرا سین محض اُس کا ایک خواب تھا جسے اُس نے حقیقت بنا کر پیش کیا، اَور خواب کا زور ٹوٹنے پر بھی وہ اُسے قائم رکھنے کی برابر کوشش کرتا رہا۔ مثلاً اُس نے قیوم نظر کو ایک خط لکھا: پرسوں بیں ۲۰ مارچ تھی، میرا سین کی سروِس میں چودہ ۱۴ سال ہوئے ...... اِس فقرے میں نہ صرف ”سروِس“ کا لفظ میرا سین کا مذاق اُڑاتے نظر آتا ہے بلکہ عشق کی سالگرہ منانے کا اہتمام بھی اِس بات پر دال ہے کہ میرا جی نے اِس عشق کو اَپنے خاص اسلوبِ حیات میں فِٹ کر رکھا تھا۔ یہ اسلوبِ حیات اپنا نام بدلنے، بال بڑھانے، شراب نوشی کا بڑے اِلتزام سے ذِکر کرنے، گولوں سے کھیلنے اَور ہر لحظہ عجیب و غریب حرکات کرنے پر مشتمل تھا اَور میرا جی کی ہمیشہ یہ کوشش ہوتی کہ لوگ اُس کے اِس اسلوبِ حیات کی طرف متوجہ ہوں اَور اُس پر حیرت و اِستعجاب کا اِظہار کریں۔ مجھے تو یوں لگتا ہے جیسے میرا جی نے جان بوجھ کر یہ سب نقاب اوڑھ رکھے تھے اَور خود کو ایک بہروپیے کے لبادے

میں پیش کر دیا تھا۔ یہ میں اِس لیے بھی کہہ رہا ہوں کہ میرا جی خود کو جس بے راہروی کی تصویر بنا کر پیش کر رہا تھا' اُس میں اکثر و بیشتر دراڑیں پڑ جاتی تھیں اَور اُس کے اَندر چھپا اِنسان' اپنی جھلک دِکھانے لگتا تھا۔ واقعہ یہ ہے کہ میرا جی اَندر سے بالکل مختلف ہستی تھا جسے چھپانے کے لیے اُس نے عشق' شراب' بھنگ منکوں' بالوں، گولوں اَور متعدّد عجیب و غریب حرکات سے خود کو لیس کر رکھا تھا۔ سوال یہ ہے کہ اِس لبادے کے نیچے کس قسم کی ہستی چھپی بیٹھی تھی' یا اگر اِبتدائی تمثیل کو ملحوظ رکھ کر بات کی جائے تو پھر یہ سوال کہ کیا آبی طوفان کی آنکھ محض اپنے اِرد گِرد کا تلاطم پیش کر رہی تھی یا اُس کا کوئی منفرد زاویۂ نگاہ بھی تھا!

میرا جی کی تحریروں کا مطالعہ کریں تو صاف محسوس ہوتا ہے کہ نہ تو باہر کا تلاطم اُس کی شخصیّت میں منعکس ہو رہا تھا اَور نہ ہی اُس کی شخصیت اُس تلاطم کو راستہ دِکھا رہی تھی۔ اِس کے برعکس اُس کے ہاں خارِج اَور باطِن کا رِشتہ' ناظر و منظور کے رِشتے کی صورت اِختیار کر گیا تھا اَور میرا جی کی شخصیّت ایک بیدار آنکھ کی طرح موجود کے جزر و مدّ کو دیکھنے لگی تھی۔ اِس میں کوئی شک نہیں کہ اُس کا یہ زاویۂ نگاہ بھگتی تحریک کے اَثرات کا ثمر تھا اَور وُہ بعض اَوقات قطعاً غیر شعوری طور پر مظاہر کو مایا یا سراب بھی قرار دے ڈالتا تھا (اِس بات کا مشاہدہ اُس کے گیتوں میں کیا جا سکتا ہے)؛ لیکن بھگتی تحریک کا یہ نکتہ کہ بھگت ایک جان ہار پجاری کی طرح اپنی ذات کو معبود میں ضم کر دے' میرا جی کے ہاں پوری طرح اُجاگر نہ ہوا گو اُس نے اِس کے لیے شعوری کوشش ضرور کی۔ مثلاً میرا سین کو تخلیق کیا' بھگت کی سی صورت بنائی' گلے میں مالا ڈالی' منشیات کا اِستعمال کیا اَور بھگت کی مثالی آوارہ خرامی کو مدِ نظر رکھتے ہوئے' شمال سے جنوب کی طرف سفر بھی کیا؛ لیکن اُس کے باطن میں اِنفرادیت اَور اِثباتِ ذات کا جو عنصر پنہاں تھا' وہ اِن اِقدامات سے دب نہ سکا' اِس لیے جب میرا جی نے معروضی زِندگی سے رِشتہ قائم کیا تو ہر چند کہ یہ ناظر و منظور کا رِشتہ تھا' تاہم اِس میں اُس کی ذات کا جوہر اَپنا اِظہار ضرور کرتا رہا۔ مثلاً اُس نے الطاف گوہر کے نام اپنے ایک خط میں لکھا: ہست کی طرح نیست بھی محدود ہے کیونکہ نیست کے آگے کچھ نہیں' کچھ بھی نہیں...... مختلف گھیروں کا یہ سفر جب ایک نقطے پر جا کر ختم ہو جاتا ہے' جس کے آس پاس صرف ایک ہی دائرہ ہے' تو وہ دائرہ بھی ایک نقطہ بن کر رَہ جاتا ہے اَور اِس نقطے پر پہنچ کر یادیں ہی ایک سہارا ہوتی ہیں۔ غور کیجیے کہ میرا جی کی سوچ کس قدر منفرد حیثیت

اِختیار کر گئی تھی...... وہ ہَست اُور نیست کے جھگڑوں میں پڑنے کے بجائے ایک ایسے نقطے پر آ کھڑا ہوا تھا جو اِن دونوں سے ماوراتھا اُور ایک کھلی آنکھ کی حیثیت رکھتا تھا! مگر دِلچسپ بات یہ ہے کہ یہ نقطہ میرا جی کی اپنی ذات کا مرکزی نقطہ بھی تھا۔ گویا اُس نے نہ تو ایک بھگت کی طرح اپنی "چھوٹی مَیں" کو "بڑی مَیں" کے تابع کیا اُور نہ ہی صوفی کی طرح اُسے ذاتِ واحد میں ضم کیا: اُس نے اِسے اِثباتِ ذات کا مفہوم عطا کر کے' عرفان کی ایک نئی سطح دریافت کر لی۔ میرا جی نے اپنے اِس انوکھے گیان کو اپنی کتاب "گیت، ہی گیت" کے دیباچے میں بھی ایک حد تک واضح کیا ہے جہاں اُس نے خود کو ایک بالک کی طرح جیون ندی کے کنارے، کھڑے پایا ہے اُور جہاں سے وہ ایک متعین وقفے کے بعد کاغذ کی ایک ناؤ لہروں کے سپرد کر دیتا ہے...... یہ ناؤ اَپنا رنگ رُوپ بدلتی رہتی ہے لیکن ناظر کا بالک پن اپنی وضع نہیں بدلتا۔ ہر ناؤ ایک خیال کی طرح ہے...... ایک آشا' ایک یاد کے مانند ہے اُور بالک اُسے بہتے ہوئے دیکھ کر لطف حاصل کرتا ہے اُور پھر یکا یک اُسے یہ گیان حاصل ہوتا ہے کہ جیون ندی کے کناروں پر بالک ہی بالک کھڑے ہیں جو اَن گنت کشتیوں کی روانی میں کھوئے ہوئے ہیں۔ عرفان کا یہ لمحہ' میرا جی کے ہاں اِثباتِ ذات کا لمحہ بھی ہے۔ اُس نے جیون ندی کو غیر حقیقی قرار دیا ہے نہ کاغذ کی رنگ بدلتی ناؤ کو سرابی کیفیات کا حامل کہا ہے اُور نہ بالک کے بالک پن کا مذاق اُڑایا ہے۔ اُس کے نزدیک یہ سارا ناٹک ضروری بھی ہے اُور دِلچسپ بھی...... یہی وہ مقام ہے جہاں میرا جی مروّجہ صوفیانہ مسلک سے بالکل الگ ہو جاتا ہے......

یوں لگتا ہے جیسے اُس نے زِندگی کو اُس کے دُکھوں اُور خوشیوں' مثبت اُور منفی زاویوں سمیت قبول کر لیا ہے بلکہ اُس نے چاروں طرف بکھری زِندگی سے خود کو پوری طرح منسلک کر لیا ہے۔ خوبی کی بات یہ ہے کہ میرا جی نے اپنی تگ ودَو کو کسی منزل تک پہنچنے کے لیے وقف نہیں کیا' اُس نے اِسے اُس خلا کو جنم دینے میں صَرف کیا ہے جو سالک اُور منزل میں کچی ڈور کا رِشتہ تو قائم کرتا ہے لیکن اِن دونوں کے درمیانی فاصلے کو کم نہیں ہونے دیتا...... اِس لیے کہ میرا جی کی نظر میں تکمیلِ آرزو کا تصوّر ہی غیر ضروری بلکہ ایک بے معنی سی بات ہے ؛ اُور اصل بات یہ ہے کہ آنکھ بیدار رہے' اپنے مرکزی نقطے پر اِیستادہ ہو اُور اُس کے اَندر اُور باہر کی دُنیا کے درمیان تارہائے نظر کے رِشتے بار بار بنتے اُور مٹتے اُور پھر بنتے چلے جائیں!

میرا.جی کے فکری نظام میں "فاصلے" یا دُوری کا یہ عنصر ایک خاص اَہمیت کا حامل ہے۔ اُس کے اِس قسم کے اَشعار اَور نظم کے ٹکڑے:

ہاں جیت میں نشّہ کوئی نہیں، ہر بات ہے جیت سے دُوری میں
جو راہ رسیلی چلتا ہُوں، اُس راہ پہ چلتا جانے دے!

ہَوا کے جھونکے اِدھر جو آئیں تو اُن سے کہنا
ہر اِک جگہ دام دُوریوں کا بچھا ہُوا ہے!

ایک تُو، ایک مَیں، دُور ہی دُور ہَیں
آج تک دُور ہی دُور ہر بات ہوتی رہی
دُور ہی دُور جیون گزر جائے گا اَور کچھ بھی نہیں!

ثابت کرتے ہیں کہ میرا.جی نے دُوری اَور مفارقت کو حیات کا المیہ قرار نہیں دیا، اُسے جال کی ایک ریشمیں ڈور تصوّر کیا ہے۔ وہ نہ تو "مایا" کا قائل ہے (کہ مایا میں دھاگے کا ایک سِرا خود بخود ختم ہو جاتا ہے) اَور نہ ہی ایکتا کا گرویدہ ہے (کہ ایکتا میں دھاگے کا وجود ہی ختم ہو جاتا ہے): وہ تو مقناطیس کے پُراَسرار عمل کو پسند کرتا ہے..... ایک ایسے عمل کو، جس کے باعث دو۲ کناروں میں ایک نامعلوم سا رِشتہ قائم ہو جاتا ہے...... یہی رِشتہ میرا.جی اَور اُس کے چاروں طرف پھیلی کائنات میں قائم ہوا ہے اَور یہی رِشتہ اُسے عزیز ہے۔ ویسے دِلچسپ بات یہ بھی ہے کہ یہ رِشتہ کھیل اَور کِھلاڑی کا رِشتہ بھی ہے ...... کِھلاڑی نہ صرف کھیل میں شریک ہوتا ہے بلکہ اپنی ذات کے مرکزی نقطے پر کھڑے ہو کر کھیل کا نظارہ بھی کرتا ہے۔ میرا.جی، دُنیا کو بازیچۂ اَطفال تو قرار دیتا ہے؛ لیکن اُس کے اِس تاثر میں تحقیر یا نفی کا عنصر شامل نہیں ہوتا۔ وہ تو اِس کھیل کو پسند بھی کرتا ہے اَور اِس کی بقا کا خواہش مَند بھی ہے۔

میرا.جی کے اِس منفرد فکری نظام کے متعدِّد پہلو اَور بھی ہیں؛ مگر میرے لیے اِس مختصر سے مضمون میں اُن سب کا احاطہ کرنا، بے حد مشکل ہے۔ تاہم دو۲ اَور پہلوؤں کی طرف محض ایک ہلکا سا اِشارہ کرکے، اپنی بات ختم کر دُوں گا۔ اُن میں سے ایک تو یہ ہے کہ میرا.جی رنگ بدلتی دُنیا کی کسی کروَٹ کو بھی نظر اَنداز نہیں کرتا۔ اِس سلسلے میں اُس کی آنکھ، حد درجہ حسّاس ہے۔ اُس کے ایک گیت کا بند ہے:

جگ، جیون کا گورکھ دھندا
رنگ برنگا اِس کا پھندا
جب یہ جال بچھانے آئے، کوئی نہ بچنے پائے
جیون...... رنگ بدلتا جائے!

گو یہ بند شعریت کے اعتبار سے خاصا کمزور اَور بے لطف ہے مگر اِس سے میراجی کی خاص فکری جہت کا سراغ ضرور مِلتا ہے۔ میراجی رنگ بدلتے اَور دھوکا دیتے جیون سے نفرت کا اِظہار نہیں کرتا، وہ اِس کی ہر اَدا کو پسند کرتا ہے...... اِس قدر کہ اُس نے طوائف کو ایک مثالی عورت کے رُوپ میں محض اِس لیے پیش کیا کہ وہ بھی رنگ بدلتے اَور دھوکا دیتے جیون کی طرح سدا تغیر پذیر رہتی ہے۔

دُوسرا پہلو یہ ہے کہ میراجی ''تنہائی'' کے اُس مقام سے، جو صرف اُسی کی ملکیت ہے اَور جس میں وہ کسی دُوسرے کی مداخلت پسند نہیں کرتا، بہت کم نیچے اُترتا ہے۔ اُس نے اِس مقام کی نشان دہی جنگل، پُل، دِل، ندی، آشرم اَور اِسی وضع کے متعدِّد دُوسرے ناموں سے کی ہے...... میں نے اِسے ''آبی طوفان کی آنکھ'' کا نام دیا ہے مگر نام سے کیا ہوتا ہے؛ اصل بات یہ ہے کہ یہ وہ مقام ہے جہاں کھڑے ہو کر، میراجی نے عرفان حاصل کیا۔

راشد کا "لا = اِنسان"

"لا = اِنسان" کے اِبتدائی صفحات میں راشد نے اپنے اِس نئے شعری مجموعے کے عنوان پر کچھ یوں روشنی ڈالی ہے:

> میں اپنے تیسرے مجموعے کا نام "لا = اِنسان" رکھنا چاہتا ہوں۔ شاید آپ کو یہ نام کسی قدر الجبرائی سا معلوم ہو لیکن میری مُراد یہ ہے کہ زِندگی کی مساوات میں اِنسان ایک گم شدہ ہندسہ ہے جس کی قیمت معلوم نہیں؛ اُور شعر ہو یا فن، گویا سب اِس قیمت کو دریافت کرنے کی کوششیں ہیں۔ "لا" کی اصل قیمت تو شاید کبھی معلوم نہ ہوسکے گی لیکن حساب کی اِس مشق میں ہم سب کے لیے لذّت ہے اُور یہ اَپنا اَجر آپ ہے۔

راشد کا اِرشاد بجا ہے۔ اِس "لا" کی قیمت شاید کبھی معلوم نہیں ہو سکتی۔ لیکن اِنسان اِس کوشش سے باز بھی نہیں رہ سکتا کیونکہ اِس میں اُس کے لیے لذّت ہے اُور یہ اپنا اَجر آپ ہے۔ تو کیا یہ کوشش (ایک سعیِ مسلسل، ایک بے قرار تمنا)، جس کی کوئی منزل نہیں یا جو اَپنی منزل آپ ہے، اُس "لا" کی کوئی قیمت نہیں! کم اَز کم راشد کے کلام کا مطالعہ کریں تو یہی احساس ہوتا ہے کہ اُن کے نزدیک اِنسان کا دُوسرا نام ہی تمنّا ہے؛ مگر پھر سوال پیدا ہوتا ہے کہ یہ تمنّا کیا ہے، کیا اِس تمنّا کی حدود متعین ہیں اُور کیا اِس سیال شے کو الگ کر کے دِکھایا بھی جا سکتا ہے یا نہیں...... حقیقت یہ ہے کہ تمنّا کی یہ سیّال کیفیت برگساں کے Elan Vital کے مشابہ ہے اُور اِنسانی شکستیں اُور کامرانیاں، آرزوئیں اُور نامرادیاں اُس سیال رَو ہی کا اِظہار ہیں جو بنیادی طور پر ایک تڑپ اُور لگن ہونے کے باعث اِنسان کو اِرتقا پذیر ہونے اُور تخلیقی سطح پر زِندہ رہنے میں مدد دیتی ہے۔ ایسی کیفیت کو آپ کیا نام

دیں گے جس کا دُوسرا قدم ہی بقولِ غالب "دشتِ امکاں کو ایک نقشِ پا میں بدل کر رکھ دیتا ہے" اَور تیسرے قدم کے لیے زماں و مکاں کی جملہ حدود بھی ناکافی ہیں (میرا اِشارہ وشنو دیوتا کے تیسرے قدم کی طرف ہے)۔

راشد اِسی تمنا' اِسی سیال کیفیت کے شاعر ہیں اَور اُن کے کلام میں اِس کے کئی رُوپ اَور کئی پرت موجود ہیں۔ مثلاً:

- شاد باد اَپنی تمنّاؤں کا بے پایاں اَلاؤ
- آرزو راہبہ ہے بے کس و تنہا و حزیں
- گرہ دَر گرہ ہیں تمنّا کے ژولیدہ تار
- یاد اِک وَہم سہی' یاد تمنّاؤں کی فریاد سہی
- اَور تمنّاؤں کے واماندہ شجر/ حیرت آسا خامشی میں تن دہی سے اَشک ریز
- عہدِ رفتہ کے بہت خواب تمنّا میں ہیں/ اَور کچھ واہمے آئندہ کے
- چلا آ کہ میری نِدا میں بھی/ اُسی کشفِ ذات کی آرزو
- میں بھرا ہُوا ہُوں سمندروں کے جلال سے/ چلا آ رہا ہُوں میں ساحلوں کا حشَم لیے
- تمنّا کی وسعت کی کس کو خبر ہے جہاں زاد لیکن!

لیکن جہاں زاد کو شاید اِتنی خبر ضرور ہے کہ راشد کی یہ تمنا بیک وقت تنہا بھی ہے اَور خوابوں کا مسکن بھی' گرہ دَر گرہ بھی ہے اَور وسعت آشنا بھی...... یہ تمنا کشفِ ذات کی آرزو بھی ہے اَور اِس میں سمندر کا جلال بھی پنہاں ہے؛ یہ جلتے' دُھواں اگلتے جذبات کا بے پایاں اَلاؤ بھی ہے اَور واماندہ شجر کی طرح اَشک ریز بھی ہے؛ اِس میں موت کے مُنہ میں آئی ہوئی زِندگی کا کرب اَور پَر تولتی زندگی کا کیفِ انبساط بھی ہے...... گویا یہ تمنا زِندگی کی ہر کروَٹ اَور رنگ رُوپ پر محیط ہے؛ مگر ساتھ ہی یہ بات بھی ہے کہ راشد کی اِس تمنا کا اُفقی (horizontal) رُخ' اِس کے عمودی (vertical) رُخ کی بہ نسبت زیادہ شوخ ہے۔ دیکھنا چاہیے کہ راشد کے کلام سے اِس بات کی توثیق کس حد تک ہوتی ہے!

تمنا کے اُفقی رُوپ سے میری مُراد بے قراری' کسمساہٹ اَور آگے بڑھنے کا وُہ میلان ہے جو وقت کے اَبعادِ ثلاثہ سے وجود میں آتا ہے۔ وقت کو تین ۳ حصوں (یعنی ماضی' حال اَور مستقبل) میں تقسیم کیا گیا ہے: گو وقت کی یہ تقسیم محض فرضی ہے لیکن یہ اُس تڑپ اَور لپک کی غماز ضرور ہے جو وقت کا

ایک وصفِ خاص ہے۔ برگساں کو وقت کی اِس خاصیّت کا پورا اِدراک تھا...... اُس نے لکھا:

Duration is the continuous progress of past which grows in to the future which swells as it advances.

جس کا مطلب یہ ہے کہ اَبعادِ ثلاثہ اُسی تڑپ اَور لپک پر منتج ہوتے ہیں جو مرورِ زماں (Duration) کا اِمتیازی وصف ہے۔ تمنا کا اُفقی تصوّر، مرورِ زماں کی اِس خاصیّت کا پرتَو ہونے کے باعث فرد کی اِنفرادیت اَور تڑپ کے مماثل ہے بلکہ اِس کا بہترین اِظہار فرد ہی کے ذریعے ہوتا ہے۔ راشد کے ہاں تمنا کے اُفقی رُوپ نے فرد کو اَپنے اِظہار کا ذریعہ بنا کر آزادی کی ایک بے پناہ لگن کی صورت اِختیار کی ہے۔ اِس لگن کے دو واضح مدارِج نظر آتے ہیں...... ایک، تخریب اَور شکست و ریخت کا مرحلہ جو دراصل بغاوت کی ایک صورت ہے اَور جو شاعر کے اوّلیں مجموعۂ کلام "ماورا" میں اپنی اِنتہا کو پہنچا تھا؛ اَور دُوسرا، سلگنے اَور آزادی کی آرزو کرنے کا وُہ مرحلہ جو "لا = اِنسان" میں پوری شدّت سے اُبھرا ہے۔ اِن دونوں مدارِج میں شاعر کی لگن نے اُسی میلان کا رُوپ دھارا ہے جسے نفسیات میں Self Assertive Tendency کا نام مِلا ہے اَور جو سابقہ "کُل" سے کٹ کر، ایک نئے "کُل" میں تبدیل ہونے کی ایک کاوِش ہے۔ بیشک اِبتدأ یہ کاوِش برہمی، خوداَذیتی اَور توڑ پھوڑ کے منفی لیکن توانا عناصر میں ظاہر ہوتی ہے، تاہم بہت جلد ایک نئے "کُل" میں صورت پذیر ہوتے ہوئے لگن اَور آزادی کی مثبت رَو بن جاتی ہے۔ راشد کے ہاں یہ دونوں مدارِج اُبھرے ہیں ...... یوں کہ اُن کا "ماورا" سے "لا = اِنسان" تک کا سفر خوداَذیتی سے اِثباتِ ذات تک کا سفر قرار پا سکتا ہے۔ خوداَذیتی اَور برہمی کی مثالیں "ماورا" میں عام ہیں، یہاں "لا = اِنسان" میں سے کچھ ایسی مثالیں پیش کی جا رہی ہیں جو ذات اَور تمنا کے مثبت رُوپ کو سامنے لاتی ہیں:

مرگِ اسرافیل پر آنسُو بہاؤ
وُہ مجسّم ہمہمہ تھا، وُہ مجسّم زمزمہ
وُہ اَزل سے تا اَبد پھیلی ہُوئی غیبی صداؤں کا نشاں!
(اسرافیل کی مَوت)

آ رہی ہے ساحروں کی شعبدہ بازوں کی صبح
تیز پا، گرداب آسا، ناچتی بڑھتی ہُوئی

اِک نئے سِدرہ کے نیچے' اِک نئے اِنساں کی ہُو
تا بہ کَے روکیں گے ہم کو چار سُو!

(گداگر)

ایک ذرّہ کفِ خاکستر کا
شررِ جَستہ کے مانند کبھی
کسی اَنجانی تمنا کی خلش سے مسرُور
اِسی اِک ذرّے کی تابانی سے
کسی سوئے ہوئے رقّاص کے دست و پا میں
کانپ اُٹھتے ہیں مہ و سال کے نیلے گرداب!

(اظہار اَور نارسائی)

وہ کہنے لگے: ہاں یہ خدشہ تو ہے
آؤ' اُس مَرنے والے کو پھر سے جلا دیں
مگر اُس کے خوابوں کو نابود کر دیں

اُسے رینگنے دیں
اُسے سال ہا سال تک رینگنے دیں
اور آئندہ نسلوں کی جانیں
غمِ آگہی سے بچالیں!

(مری مورجاں)

اِنسان کی وہ رپ' ہمہمہ یا غمِ آگہی جو راشد کے کلام کا موضوع ہے' وقت کے اَبعادِ ثلاثہ کا کرشمہ ہے۔ گویا راشد کا اِنسان تخلیقی اِرتقا (Creative Evolution) کا مرکزہ ہے۔ اُس نے حال کے لمحے سے آگاہی حاصل کی ہے' مستقبل سے خواب لیے ہیں اَور ماضی سے ایک آتشِ پنہاں کا اِکتساب کیا ہے اَور یوں اُس کی اُفقی تمنا کا رنگ رُوپ نکھر کر سامنے آ گیا ہے۔ مگر خود راشد' تخلیقی اِرتقا میں ماضی کے کردار کی اَہمیت سے منکر ہیں؛ چنانچہ "لا=اِنسان" کے دیباچے میں رقم طراز ہیں:

مجھے اعتراف ہے کہ مجھے ماضی سے کوئی دِلچسپی نہیں خواہ وُہ کسی رنگ میں کیوں نمودار نہ ہو! میں سمجھتا ہوں کہ اصل مسئلہ آئندہ ہزاروں سال کا ہے' گزشتہ ہزاروں سال کا نہیں۔ ماضی کے اَندر یا ماضی کے جمع کیے ہوئے تجربات کے اَندر آئندہ کے مسائل کی کلید کہیں موجود نہیں۔

لیکن خوش قسمتی سے راشد کا یہ شعری مجموعہ اُن کی اِس تنقیدی بصیرت کے تابع نہیں۔ تجزیے کی سطح پر تو اُنھوں نے ماضی سے عدم دِلچسپی کا بار بار ذِکر کیا ہے' اَور ایک آدھ جگہ اپنے اِس رویّے کو شعوری طور پر نظم کی بنت میں بھی شامل کیا ہے؛ لیکن اُن کے کلام کا بیشتر حصہ ماضی سے اُن کی دِلچسپی اَور اِکتساب ہی کا غماز ہے اَو یہ اچھی بات بھی ہے' ورنہ یہ بھی ہوسکتا تھا کہ جڑوں سے کٹ کر' اُن کا کلام محض ہَوا میں معلق ہو کر رَہ جاتا۔ ماضی سے اُن کی دِلچسپی کے شواہد ملاحظہ فرمایئے:

ہم محبت کے خرابوں کے مکیں
کُنجِ ماضی میں ہیں باراں زدہ طائر کی طرح آسُودہ
اور کبھی فتنۂ ناگاہ سے ڈر کر چونکیں
تو رہیں سدِّ نگہ نیند کے بھاری پردے

(ریگِ دیروز)

یہ تمناؤں کا بے پایاں اَلاؤ گر نہ ہو
اِس لق و دَق میں نکل آئیں کہیں سے بھیڑیے
اِس اَلاؤ کو سَدا روشن رکھو
ریگِ صحرا کو بشارت ہو کہ زِندہ ہَے اَلاؤ
بھیڑیوں کی چاپ تک آتی نہیں!

(دِل مرے صحرا نوَردِ پیرِ دِل)

"ریگِ دیروز" کے ٹکڑے میں ماضی کی مذمّت ضرور موجود ہے لیکن ماضی سے شاعر کی دِلچسپی بھی ظاہر ہے۔ اَور دُوسری نظم کا ٹکڑا اِنسان کی صحرا نوَردی کے اُس دَور کی نشان دِہی کرتا ہے جو ہر چند کہ گزر چُکا ہے لیکن جو اِنسان کی سائیکی میں بدستور زِندہ اَور تازہ ہے۔ فریزر لکھتا ہے:

The custon of kindling the need fire goes back to a time when the ancestors of European people subsisted chiefly on the product of their herds. Witches and wolves are the two great foes still breaded by the herds-man.

گویا جب راشد نے اپنے شعری باطن میں غوّاصی کی ہے تو اُنھوں نے آگ کا تصوّر' قدیم صحرا نوَردی کی روایت ہی سے حاصل کیا ہے۔ تعجب ہے کہ وہ ماضی کی عطا سے پھر بھی برگشتہ ہیں۔ ایک اَور مثال ملاحظہ فرمایئے:

وہ صُبحیں جو لاکھوں برس پیشتر تھیں
وہ شامیں جو لاکھوں برس بعد ہوں گی

اُنھیں تم نہیں دیکھتے، دیکھ سکتے نہیں
کہ موجود ہیں، اَب بھی موجود ہیں وُہ کہیں

اِسی ایک رسّی کے دونوں کناروں سے
ہم تم بندھے ہیں
یہ رسّی نہ ہو تو کہاں ہم میں، تم میں
ہو پَیدا یہ راہِ وِصال
مگر ہجر کے اُن وسیلوں کو وُہ دیکھ سکتا نہیں
جو سراسر اَزل سے اَبد تک تنے ہیں
جہاں یہ زمانہ ــــ ہنوزِ زمانہ
فقط اِک گِرہ ہے

(زمانہ خُدا ہے)

غور کیجیے کہ راشد نے اِس ٹکڑے میں کس آسانی سے حال کو زماں کی رسّی میں محض ایک گِرہ اَور اَزل اَور اَبد (ماضی اور مستقبل) کے تسلسل کو اَزلی و اَبدی قرار دیا! حقیقت یہ ہے کہ راشد اَپنے شعری باطن کی دُنیا میں ماضی، حال اور مستقبل کے تسلسل کو مانتے ہی نہیں ضروری بھی سمجھتے ہیں:

تُو مِرے پیچھے، مِرے قدموں پہ میلوں تک چلا
چلتا رہا ــــ دائم رہے چلنا ترا

(پیرو)

تسلسل کے صحرا میں ریگ و ہَوا، پاؤں کی چاپ
سمت و صَدا
تسلسل کا رازِ نہاں،
تغیر کا تنہا نشاں
محبت کا تنہا نشاں

(تسلسل کے صحرا میں)

مگر وہ شعور کی سطح پر تسلسل کے اُس سِرے کو ماننے سے اِنکار کرتے ہیں جو اَزل سے متعلق ہے...... اَیسا کیوں ہے ...... یہ مسئلہ اِس قدر شعری نہیں جتنا کہ نفسیاتی ہے، اِس لیے میں اِس کے حل کو ماہرینِ نفسیات پر چھوڑتا ہوں۔

یہ تھا راشد کی اُفقی تمنا کا رُوپ...... اَب اُن کے عمودی رُوپ کی ایک جھلک بھی ملاحظہ فرمایئے! قصہ یہ ہے کہ راشد رنگ نسل اَور جماعت کے پیدا کردہ تضادات کو کشادہ نظری کے لیے مہلک قرار دیتے ہیں۔ لہٰذا اُنھوں نے ہر ہر قدم پر گھٹن اَور حبس کی اُس فضا کو ختم کرنے کی کوشش کی ہے (یا کم اَز کم اُس کے خلاف احتجاج ضرور کیا ہے) جو اِن تضادات سے پھوٹتی ہے۔ مثلاً اُنھوں نے ''ماورا'' میں اجنبی حکومت کی مسلط کردہ غلامی کے خلاف احتجاج کیا؛ ''ایران میں اجنبی'' میں مشرق پر مغرب کی اِجارہ داری کی مذمّت کی؛ اَور زیرِ نظر مجموعے میں عام جماعتی تضادات کا احساس دِلایا۔ ایک عام قاری بھی شاید یہ بات فی الفور محسوس کرے گا کہ راشد کی اُفقی تمنا کا یہ رُوپ' دائرہ دَر دائرہ سطحِ زمیں پر پھیلتے اَور کشادہ تر ہوتے چلا گیا ہے؛ حتیٰ کہ ''بنی آدم اَعضائے یک دیگر اند'' کی سطح پر جا پہنچا ہے۔ مساوات' اِنصاف اَور کشادہ نظری کا یہ مؤقف کسی سیاسی مینی فسٹو کے تابع نہیں...... یہ دِل کی ایک واردات ہے' اِسی لیے اِس میں دِلوں پر اَثر اَنداز ہونے کی صلاحیت موجود ہے۔

جیسا کہ میں نے پہلے کہا کہ راشد کی تمنا کا دُوسرا رُخ عمودی یعنی vertical ہے: تمنا کے عمودی رُخ سے میری مراد اُفقی رُوپ کے تسلسل سے اُوپر اُٹھنا اَور ذات کی کلبلاہٹ اَور بے قراری سے نجات پانا ہے۔ یوں کہنا بھی غلط نہیں کہ عمودی تمنا' صوفیانہ کاوِش کی ایک صُورت ہے کیونکہ یہ بنیادی طور پر مرکز یا ''کُل'' سے دُور ہٹنے کا عمل نہیں' داخلی طور پر شانت ہو کر اُس سے پیوَست ہو جانے کا اِقدام ہے۔ مگر راشد صُوفی نہیں گو اُن کی تمنا کا ایک صُوفیانہ رنگ ضرور ہے جو عمودی تمنا کے زمرے میں آتا ہے اَور جسے نفسیات میں شاید Self-Transcending Tendency کا نام دیا جائے۔ یہ وہ لمحہ ہے جہاں شعور کا دائرہ پھیل کر ذات کی حدود کو عبور کر جاتا ہے اَور وقت کی رفتار تھم جاتی ہے۔ اِس کا ایک پہلو ''پوِتر ہونے'' کا وُہ عمل ہے جو غلاظتوں کے خاتمے پر منتج ہوتا ہے...... یوں کہ جُز' ایک تازہ جَست کے لیے تیار ہو جاتا ہے۔ اَساطیر میں اِس عمل کو ''گنگا اَشنان'' یا طوفان یا آگ وغیرہ کے ذریعے پاکیزہ ہونے کی صُورت بھی کہا گیا ہے۔ راشد کے ہاں تمنا کا یہ عمودی رُخ ناپید نہیں:

آگ آزادی کا' دِلشادی کا نام
آگ پیدائش کا' افزائش کا نام

آگ وُہ تقدیس، ڈھل جاتے ہیں جس سے سب گناہ!

آگ کے ذریعے پاکیزہ ہونے کی یہ تمنا عمودی رُخ ہی کی غماز ہے گو مجھے اِس بات کا اعتراف ہے کہ راشد کے ہاں یہ محض "ماندگی کا ایک وقفہ" ہے، یعنی دم لینے کا وُہ مقام جو ہر نئی جَست سے ذرا پہلے وارِد ہوتا ہے۔ ایک اَور مثال لیجیے:

آؤ صحراؤں کے وحشی بن جائیں
آگ سلگائیں، زمستاں کی شبِ تار میں ہم
کچھ تو کم ہو یہ تمناؤں کی تنہائیِ مرگ
آگ کے لمحۂ آزاد کی لذّت کا سماں
اِس سے بڑھ کر کوئی ہنگامِ طربناک نہیں
(ہم کہ عشّاق نہیں)

آگ میں نہا کر پاکیزہ ہونے کی یہ آرزو، جسے راشد نے "کشفِ ذات" کی آرزو بھی کہا ہے، اُن کی تمنا کا عمودی رُخ ہے؛ مگر اُن کے ہاں یہ رُخ ابھی ایک بڑی حد تک زیرِ زمیں پڑا ہے اَور اُن کے کلام میں وہ بے قراری ہی زیادہ نمایاں ہے جو تسلسلِ زماں کی دین اَور انفرادیت کے اِظہار کی ایک صورت ہے۔ ممکن ہے، آگے چل کر جب یہ آتش فشانی کچھ مدھم پڑے تو راشد کی تمنا کا عمودی رُخ زیادہ شوخ ہو جائے؛ مگر تاحال اُن کے قاری کو اِس کی صرف چند جھلکیاں ہی مل سکتی ہیں۔

آخر میں یہ عرض کروں گا کہ راشد نے "ماورا" میں ایک ایسے بسورتے اَور کراہتے ہوئے فرد کو پیش کیا تھا جس کی برہمی کی آخری حَد بغاوت اَور توڑ پھوڑ سے آگے نہیں تھی جبکہ "لا = اِنسان" تک آتے آتے اُن کے فرد کی برہمی نے ایک مثبت لگن اَور تڑپ کی صورت اِختیار کر لی ہے اَور جذبے کی گرانباری، احساس کی جراحت میں تبدیل ہو کر، اُن کے کلام میں ایک بلند تر سطح کا باعث بن گئی ہے۔ مگر (جیسا کہ میں نے عرض کیا) راشد کی تمنا کا یہ اُفقی رُوپ "ماورا" میں اُبھرا تھا اَور یہ "لا = اِنسان" میں اِرتفاع پذیر ہو گیا ہے۔ گویا راشد، تاحال تمنا کے اُفقی رُوپ ہی کے علم بردار ہیں۔ تاہم اُن کے ہاں اَب تمنا کا عمودی رُخ بھی نمایاں ہونے لگا ہے، اَور کیا عجب کہ یہ اُن کی شاعری میں ایک نئی جہت کا پہلا سنگِ میل ثابت ہو!

☆☆☆

آگ وُہ تقدیس، دھل جاتے ہیں جس سے سب گناہ!

آگ کے ذریعے پاکیزہ ہونے کی یہ تمنا عمودی رُخ ہی کی غماز ہے گو مجھے اِس بات کا اعتراف ہے کہ راشد کے ہاں یہ محض "ماندگی کا ایک وقفہ" ہے، یعنی دم لینے کا وُہ مقام جو ہر نئی جست سے ذرا پہلے وارِد ہوتا ہے۔ ایک اَور مثال لیجیے:

آؤ صحراؤں کے وحشی بن جائیں
آگ سلگائیں، زمستاں کی شبِ تار میں ہم
کچھ تو کم ہو یہ تمناؤں کی تنہائیِ مرگ
آگ کے لمحۂ آزاد کی لذّت کا سماں
اِس سے بڑھ کر کوئی ہنگامِ طربناک نہیں
(ہم کہ عشّاق نہیں)

آگ میں نہا کر پاکیزہ ہونے کی یہ آرزو، جسے راشد نے "کشفِ ذات" کی آرزو بھی کہا ہے، اُن کی تمنا کا عمودی رُخ ہے؛ مگر اُن کے ہاں یہ رُخ ابھی ایک بڑی حد تک زیرِ زمیں پڑا ہے اَور اُن کے کلام میں وہ بے قراری ہی زیادہ نمایاں ہے جو تسلسلِ زماں کی دین اَور اِنفرادیت کے اِظہار کی ایک صورت ہے۔ ممکن ہے، آگے چل کر جب یہ آتش فشانی کچھ مدھم پڑے تو راشد کی تمنا کا عمودی رُخ زیادہ شوخ ہو جائے؛ مگر تا حال اُن کے قاری کو اِس کی صرف چند جھلکیاں ہی مل سکتی ہیں۔

آخر میں یہ عرض کروں گا کہ راشد نے "ماورا" میں ایک ایسے بسورتے اَور کراہتے ہوئے فرد کو پیش کیا تھا جس کی برہمی کی آخری حَد بغاوت اَور توڑ پھوڑ سے آگے نہیں تھی جبکہ "لا = اِنسان" تک آتے آتے اُن کے فرد کی برہمی نے ایک مثبت لگن اَور تڑپ کی صورت اِختیار کر لی ہے اَور جذبے کی گرانباری، احساس کی جراحت میں تبدیل ہو کر، اُن کے کلام میں ایک بلند تر سطح کا باعث بن گئی ہے۔ مگر (جیسا کہ میں نے عرض کیا) راشد کی تمنا کا یہ اُفقی رُوپ "ماورا" میں اُبھرا تھا اَور یہ "لا = اِنسان" میں اِرتفاع پذیر ہو گیا ہے۔ گویا راشد، تا حال تمنا کے اُفقی رُوپ ہی کے علم بردار ہیں۔ تاہم اُن کے ہاں اَب تمنا کا عمودی رُخ بھی نمایاں ہونے لگا ہے، اَور کیا عجب کہ یہ اُن کی شاعری میں ایک نئی جہت کا پہلا سنگِ میل ثابت ہو!

☆☆☆

جدید اُردو شاعری

جدید اُردو شاعری پر منجملہ دُوسرے اعتراضات کے' ایک اعتراض یہ بھی ہے کہ یہ ایک منفی تحریک ہے جس نے فرد کی تنہائی اَور مجہولیت کا پرچار کیا ہے' زِندگی سے دُور بھاگنے کی تلقین کی ہے اَور یاسیت اَور بے عملی کو اَدبی مؤقف کے طور پر اِختیار کر کے' ایک مبہم علامتی اَنداز رائج کرنے کی کوشش کی ہے۔ یہ اعتراض عموماً اُن بزرگوں کی طرف سے کیا گیا ہے جو شاعری کو "حاصل" کے بجائے ایک "ذریعہ" سمجھتے ہیں' نیز جنھوں نے جدید اُردو شاعری کی وسعت اَور گہرائی کو جانچنے کی کبھی ضرورت محسوس نہیں کی۔ تعصّب' تنقیدی بصیرت کے راستے کی سب سے بڑی رُکاوٹ ہے کہ اِس کی وجہ سے وہ ہمدردانہ اَندازِ نظر مفقود ہو جاتا ہے جو کشادہ دِلی کے لیے پہلی اَہم شرط ہے۔ زیرِ نظر مضمون کا مقصد جدید اُردو شاعری کے مثبت پہلوؤں کی نشان دہی کرنا ہے تاکہ اِس تعصّب آمیز اَندازِ نظر کا اِستیصال ہو سکے۔

جدید اُردو شاعری اِس اعتبار سے ایک مثبت رَو ہے کہ اِس نے زمانے کی جملہ کروٹوں سے گہرے اَثرات قبول کیے ہیں اَور خیال کو عادت' تکرار اَور محاورے کی گہری کھائیوں سے باہر نکال کر' اِسے رُوحِ عصر سے ہم آہنگ کیا ہے۔ یہی نہیں' اِس نے تو رُوحانی طلب کو اُجاگر کرنے کے ساتھ ساتھ فرد کو "اِکائی" کے طور پر پیش کرنے کی بھی کوشش کی ہے اَور اُسے ماضی اَور مستقبل سے مربوط کر کے "ثقافتی اِکائی" کی علامت بنا کر بھی پیش کیا ہے۔ یہ کام روایتی شاعری کے بس کا روگ نہیں تھا۔

جدید اُردو شاعری کی اِبتدا اِقبال سے ہوتی ہے: اُن کی شاعری مواد اَور ہیئت' ہر دو اعتبار سے جدید کہلانے کی مستحق ہے۔ اُنھوں نے نہ صرف جدید موضوعات' مسائل اَور اَشیا سے اپنے احساسی قرب کو شعر میں سمویا بلکہ شعری زبان کے سلسلے میں بھی اِجتہادی عمل کا ثبوت دیا؛ لفظوں کے جدید اِستعمال سے' نئی علامتوں کی تخلیق اَور پُرانی علامتوں کو نئے مفاہیم عطا کر کے' گویا زبان کو اَز سرِ نو خلق کیا۔ یہی وجہ ہے کہ اُن کے کلام میں تازگی کا احساس ہوتا ہے...... صاف محسوس ہوتا ہے کہ پہلے یہ لہجہ اُردو شاعری میں موجود نہیں تھا۔

مگر اقبال اُن بڑے شعرا میں سے ہیں جو ہمیشہ تعمیر اَور تخریب کے سنگم پر نمودار ہوتے ہیں اَور جن کے ہاں ایک طرف نئے زمانے کی شکست و ریخت کا عرفان اَور دُوسری طرف ماضی کے نظم و ضبط کا احترام موجود ہوتا ہے' نیز جو آنے والے زمانے کی چاپ سننے کی صلاحیت رکھتے ہیں...... ایسے شعرا کو نئے اَور پرانے' سبھی اپنانے کی کوشش کرتے ہیں' اَور اُن کی قدامت یا جدیدیت کے بارے میں گرمیِ گفتار کا مظاہرہ بھی ہوتا رہتا ہے۔ اقبال کے بارے میں مزید کچھ کہنے کے بجائے' مجھے جدید اُردو شاعری کی اُس تحریک کا ذِکر کرنا ہے جو اُن کی اِجتہادی روِش سے پھوٹی اَور پھر پھلتے پھولتے چلی گئی۔

جدید اُردو شاعری کا پہلا دَور ۱۹۳۰ء سے ۱۹۴۷ء تک پھیلا ہوا ہے جو دراصل حصولِ آزادی کا دَور ہے۔ یہ آزادی سماجی سطح ہی کی نہیں' نفسیاتی اَور لسانی سطح سے بھی اِس کا علاقہ ہے اَور اِس کا نہایت گہرا تعلق اُس تحریکِ آزادی سے ہے جو انگریز کی غلامی سے نجات پانے کے لیے وجود میں آئی اَور جو اُس زمانے میں بڑی شدّت اِختیار کر گئی تھی۔ علاوہ اَزیں' اِس کا تعلق انگریزی شاعری کی اُس متوازی تحریک سے بھی ہے جو ۱۹۳۰ء کے لگ بھگ اِنگلستان میں نمودار ہوئی اَور جو بنیادی طور پر سیاسی مسائل سے متعلق تھی۔ اُس تحریک پر اوون (Owen) ' ایلیٹ (Eliot) اَور ہاپکنز (Hopkins) کے گہرے اَثرات مرتسم تھے اَور اُس کے علم برداروں میں آڈن (Auden) ' سپنڈر (Spender)، میک نیس (Mac.Neice) ' ڈے لیوس (Day Lewis) اَور دُوسرے شعرا کا نام اُبھرا تھا۔ چونکہ برِصغیر کا تعلیم یافتہ طبقہ انگریزی زبان سے گہرا شغف رکھتا تھا' اِس لیے کچھ عجب نہیں کہ انگریزی شاعری کی اِس متوازی تحریک نے بھی جدید اُردو شاعری کے پہلے دَور کے مزاج کو ایک

خاص رنگ اِختیار کرنے کی ترغیب دی ہو۔ بہر کیف اَثرات کی داستاں طویل بھی ہے اَور پیچیدہ بھی؛ لہٰذا اِس سے صَرفِ نظر کرتے ہوئے' میں فقط یہ عرض کروں گا کہ جدید اُردو شاعِری کے اِس پہلے دَور میں آزادی کی تحریک سیاسی' سماجی' نفسیاتی اَور لسانی...... اِن تمام سطحوں پر نمودار ہوئی۔

سیاسی سطح کو اُجاگر کرنے میں جوش' راشد اَور فیض کی عَطا خاص طور پر قابلِ ذِکر ہے۔ جوش نے زیادہ تر اَپنے زمانے کے اُس سیاسی لیڈر کا مؤقف اَور لہجہ اِختیار کیا جو پلیٹ فارم سے اَنبوہ کو مخاطب کرتا تھا اَور جس کا اوّلیں مقصد لوگوں میں انگریز کی غلامی سے نجات پانے کا جذبہ پیدا کرنا تھا (۱۹۶۰ء کے بعد حبیب جالب اَور بعض دُوسرے شعرا نے بھی جوش کی اِس خاص رِوش کا تتبع کیا اَور بڑی بیباکی اَور جراٴت سے ہنگامی حالات پر جوشیلی نظمیں لکھیں)۔ جوش کی نظموں میں شعری اِخفا کم اَور جنگی ترانوں کی گونج زیادہ تھی؛ اِس لیے اُن کا کلام ہنگامی طور پر تو کامیاب ہوا' دیرپا اَثرات کا باعث ثابت نہ ہو سکا۔ دُوسری آواز راشد کی تھی۔ جوش نے تو سیاسی لیڈر کے لہجے میں براہِ راست بات کی تھی جس کا مقصد بہت نمایاں تھا؛ مگر راشد نے اپنے زمانے کے اُس برہم نوجوان کے احساسات کو پیش کیا جو تحریکِ آزادی کا ایک فعال رکن تھا لیکن جس کا ردِّعمل خاصا پیچیدہ اَور تہ دار تھا۔ یہ نوجوان' خارِج کی دُنیا میں بھی موجود تھا اَور خود راشد کے لاشعور میں بھی چھپا ہوا تھا۔ بعض لوگوں نے راشد کے بارے میں یہ بات کہنے کی کوشش کی ہے کہ وہ تو محض ایک تماشائی تھا جس نے اِس برہم نوجوان کو قریب سے دیکھا اَور پھر اُس کے احساسات کو نظم کر دیا...... اِس قسم کا مؤقف' تخلیقِ شعر کے سارے نظام کی نفی کر دیتا ہے کیونکہ کوئی بھی شاعر جب تک خود اُس کیفیت یا تجربے سے نہ گزرے' یا کم اَز کم اُسے اپنے اُوپر وارِد نہ کر لے' پُرخلوص اِظہار میں کامیاب نہیں ہو سکتا۔ حقیقت یہ ہے کہ خود اُس کے اَندر یہ برہم نوجوان موجود تھا' اِسی لیے راشد کی اُس زمانے کی نظموں میں برہمی اَور اِنتقام کا وُہ جذبہ بہت نمایاں ہے جو اُس دَور کے نوجوان کو بہت عزیز تھا۔ یہ نوجوان محض انگریز کی غلامی کے بوجھ کو اُتار پھینکنا نہیں چاہتا تھا' انگریز سے سَو برس کی غلامی کا اِنتقام لینے کے بھی درپے تھا...... یہی وجہ ہے کہ سیاسی پلیٹ فارم کی حد تک (جوش کی نظموں کے برعکس) راشد کی نظموں میں گہرائی اَور تہ داری تھی جن کے ذریعے اُس نے نہ صرف انگریزی سیاست بلکہ انگریزی تہذیب پر بھی حملہ کیا اَور وہ کام' جسے اکبر الہ آبادی نے ظرافت کے ذریعے اَور اقبال

نے ذہنی سطح پر انجام دینے کی کوشش کی تھی' جذبے اور احساس کی سطح پر انجام دیا...... اِس اعتبار سے دیکھیں تو راشد کی وطن دوستی' جذباتیت کے بجائے مجروح جذبات کی اَساس پر قائم تھی' اِسی لیے اِس کا تاثر بھی دیرپا ثابت ہوا۔

تیسری آواز فیض کی تھی؛ مگر ایک تو فیض نے انگریز کی غلامی سے نجات پانے سے کہیں زیادہ جاگیردارانہ نظام سے نجات پانے اَور ایک خاص وضع کے سیاسی نظام کو رواج دینے کا خواب دیکھا' اِس لیے اُس کی نظموں کا سیاسی پس منظر "باہر" کے عناصر سے برسرِ پیکار ہونے کا عکاس ثابت ہوا؛ اَور دُوسرے فیض نے شعری اِخفا سے کام لیتے ہوئے رُومانی تصوّرات اَور سیاسی مسلک میں سنجوگ پیدا کرنے کی کوشش کی جو کہیں ناکام اَور کہیں کامیاب ہوئی مگر جس کے باعث اُردو شاعری میں ایک اَیسا نیا رنگ پیدا ہوا جس کا تتبع فیض کے بعد آنے والے شعرا کی ایک پوری کھیپ نے کیا اَور جس کی صدائے بازگشت آج بھی کہیں نہ کہیں سنائی دے جاتی ہے۔ مختصر یہ کہ اِن تینوں شعرا نے اُردو شاعری کو سیاسی پس منظر عطا کیا جو اُن سے قبل کے اِصلاحی پس منظر سے قطعاً الگ اَور نیا تھا۔

حصولِ آزادی کی دُوسری صورت مزاجاً سماجی نوعیت کی تھی۔ ۱۹۴۵ء کے لگ بھگ "اَنگارے" وجود میں آئی جو بجائے خود کوئی اَہم کتاب تو نہیں تھی لیکن ذہن کی ایک خاص جہت اَور سماج کی ایک نئی کروٹ کے لیے علامت کا درجہ ضرور رکھتی تھی۔ حصولِ آزادی کی یہ رَو دراصل فرد کی آزادی کے لیے نہیں' سماج کی آزادی کے لیے کوشاں تھی۔ فرد اَور سماج ہمیشہ آپس میں متصادم رہے ہیں' کبھی ایک کا اَور کبھی دُوسرے کا پلڑا بھاری رہا ہے۔ ہر چند جاگیردارانہ نظام کا فرد' ذہنی سطح پر معاشرے کی پامال راہوں سے باہر نہ آسکا تھا' تاہم خالصتاً معاشی سطح پر وُہ زیادہ مطلق العنان تھا اَور اُس کی قوّت نے جبر اَور ظلم کی روایت کو جنم دے دیا تھا۔ نئی ذہنی کروَٹ کا مدّعا' فرد کے اِس جابرانہ رویّے کا قلع قمع کرنا تھا تاکہ معاشرہ اُس کے پنجوں سے نکل کر آزادی کا سانس لے سکے۔ سماجی ہمہ اوست کا تصوّر' دراصل فرد کی غیر معمولی معاشی قوّت کے خلاف ایک ردِعمل کی حیثیت رکھتا تھا؛ اِس اعتبار سے یہ آزادی کی تحریک ہی سے منسلک تھا۔ یہ بات زیرِ بحث لانے کی ضرورت نہیں کہ جس طرح فرد اپنے وقت میں مطلق العنان اَور جابر بن جاتا ہے' بالکل اُسی طرح سماج بھی طاقت کے حصول کے بعد ایک مشینی نظام میں تبدیل ہو کر' فرد کی آزادی اَور اِنفرادیت کو ختم کر دیتا ہے۔ اِسی لیے اقبال نے فرد کو

صنوبر کی طرح آزاد بھی دیکھا اَور پا بہ گِل بھی ...... ایک مثالی معاشرے کی شاید اِس سے بہتر تفسیر مشکل ہی سے ملے گی۔ بہرکیف جدید اُردو شاعری نے جب معاشرے کی آزادی کا پرچم اُٹھایا تو یہ حصولِ آزادی کی بڑی تحریک ہی کا ایک حصہ تھا۔ اِس سلسلے میں بھی جوش اَور فیض کے نام خاصے اَہم ہیں گو اُن کے تتبع میں شعرا کی ایک پوری کھیپ بھی سامنے آئی جو برِصغیر کی تقسیم سے پہلے ایک خاص مکتبِ فکر کی حیثیت میں کسی الگ وجود کی حامل نہیں تھی اَور جو تقسیم کے بعد ترقی پسند تحریک کے نام سے موسوم ہوئی اَور اپنے نیم اَدبی، نیم سیاسی مسلک پر سختی سے کاربند رہنے کے باعث آخر آخر میں اپنی توانائی اَور نکھار سے محروم بھی ہوگئی؛ مگر یہ ایک الگ داستان ہے...... یہاں صرف اِس قدر کہنے کی ضرورت ہے کہ اِس ضمن میں جوش اَور فیض کے دِکھائے ہوئے راستے پر سفر کرنے والوں میں سردار جعفری، مخدوم، مجاز، ساحر، کیفی اَعظمی، ندیم اَور ظہیر کاشمیری وغیرہ کا نام لیا جاسکتا ہے۔

جدید اُردو شاعِری میں حصولِ آزادی کی تیسری صورت فرد کے احساس سے متعلق تھی۔ میری مُراد فرد کے اُس جذبے سے نہیں جس کے تحت وہ ایک اجنبی حکومت سے متصادم تھا، مُراد اُس کاوِش سے ہے جس کے تحت اُس نے بہت سے سماجی اَور نفسیاتی تعصّبات اَور رسم ورواج کی بندشوں سے نجات پانے کی کوشش کی۔ اِس کاوِش میں مغربی علوم کے مطالعے نے بطورِ خاص اَہم کردار اَدا کیا اَور فرد کے ذہنی اُفق کو کشادہ کرکے، اُسے خود احتسابی پر مائل بھی کیا۔ دراصل جدید دَور سے قبل تقریباً نصف صدی کا عرصہ اُردو شاعری میں اخلاقیات اَور اِصلاحی تحریکوں کا دَور تھا جس نے فرد کو اِس بات پر مائل کیا کہ وہ جبلی تقاضوں کو دبائے، اُن کے بجائے مِلّی تقاضوں کو تمام تر اَہمیت تفویض کردے۔ یہ مسلک بہت توانا اَور اِس آدرش کی خواہش بہت نیک تھی لیکن کوئی بھی تحریک اِنتہا پسندی کی طرف مائل ہوجائے تو یک طرفہ ہوکر رَہ جاتی ہے اَور اُس کے خلاف تند وتیز ردِعمل وجود میں آجاتا ہے۔

جدید اُردو شاعِری میں یہ ردِعمل اَندر کی دُنیا کی سیاحت کا وُہ جہان تھا جو میرا.جی سے شروع ہوا۔ میرا.جی نے اپنی شاعری میں اُن بہت سے احتسابات کو مسترد کردیا جو ایک طویل اِصلاحی تحریک کی دین تھے۔ بیشک بعض اَوقات میرا.جی بھی اِنتہا پسندی کا مرتکب ہوا لیکن اپنی عمدہ نظموں میں اُس نے جسم اَور اُس کے تقاضوں سے شرمانے کے بجائے، اُنھیں اپنے شعری اِظہار سے منسلک کیا اَور یوں اپنی نظموں کے ذریعے اُردو شعرا میں غیر فطری رویّہ اِختیار نہ کرنے کا پرچار کیا۔ جسم کی جڑیں

زمین سے اُور زمین کی جڑیں اُس کے ماضی سے پیوست ہوتی ہیں...... چنانچہ جب میراجی ''اندر'' کی طرف متوجہ ہوا تو اُس کی شاعری میں زمین کی باس اُبھر آئی اُور اُردو شاعری کو ایک مضبوط بنیاد مہیا ہو گئی۔

حصولِ آزادی کی یہ رَو جو برِصغیر کی تقسیم سے پہلے سیاسی، سماجی اُور نفسیاتی سطحوں پر نمودار ہوئی، اپنے دُوررس نتائج کے اعتبار سے کسی بھی بڑی سے بڑی اَدبی تحریک سے کم درجے کی حامل نہیں تھی: چنانچہ اِس دَور کے آخر میں بہت سے ایسے شعرا سامنے آئے جنھیں کسی خاص خانے کے سپرد کرنا تو بے حد مشکل ہے لیکن جن کے ہاں آزادی کا احساس ایک قدرِ مشترک کے طور پر موجود ہے۔ یہ آزادی بیک وقت سیاسی، سماجی اُور اِنفرادی سطحوں پر نمایاں ہوئی مگر یہ سطحیں آپس میں اِس طور مربوط ہو گئیں کہ اِنھیں پہچاننا اُور ایک دُوسرے سے الگ کرنا محال ہے۔ مجید امجد، یوسف ظفر، قیوم نظر، اخترالایمان، مختار صدیقی، سلام مچھلی شہری، ضیا جالندھری، منیب الرحمٰن، تخت سنگھ، صفدر میر، اُور متعدِّد دُوسرے شعرا جو اِس دَور میں منظرِ عام پر آئے، جدید اُردو شاعری کے سلسلے میں بڑی اَہمیت کے حامل ہیں...... سب سے بڑی خوبی یہ تھی کہ اِن کی نظموں میں فرد جملہ سیاسی، سماجی اُور نفسیاتی تعصّبات کو تج کر، اپنے واقعی رُوپ میں سامنے آیا۔

جدید اُردو شاعری کا دُوسرا دَور پاکستان کے وجود میں آنے کے بعد شروع ہوا۔ چونکہ نئی مملکت کے تقاضوں نے اِس کی تعمیر میں حصہ لیا، اِس لیے میں اِس دَور کی اُردو شاعری کے احوال میں صرف پاکستانی شعرا کی تخلیقات کا ذِکر کروں گا۔ تقسیم سے پہلے کا دَور تحریکِ آزادی کا دَور تھا...... گو شاعری میں یہ تحریک تعصّب، ظلم، جبر و اِستبداد، معاشی ناہمواری اُور رسم و رواج کی بندشوں کے خلاف تھی، تاہم یہ اُس بڑی تحریک ہی کا حصہ تھی جس کے تحت اہلِ ہند نے اجنبی حکومت سے نجات پانے کی کوشش کی تھی۔ آزادی کے بعد پاکستان کی تعمیر کا منصوبہ ایک مقدّس عمل کی حیثیت اِختیار کر گیا...... گو شاعری کا کِردار عام زِندگی کے مخصوص اِقتصادی اُور سماجی تعمیر کے منصوبوں سے کوئی علاقہ نہیں رکھتا، تاہم اِس نے قومی شخصیت کی تعمیر میں ضرور حصہ لیا اُور اِس کے لیے وہ فضا مہیا کی جو اِنتشار کے بجائے نظم وضبط کی داعی تھی۔ چنانچہ جدید اُردو شاعری نے کئی سطحوں پر ایک تعمیری کارنامہ انجام دینے کی کوشش کی۔

پہلی سطح اپنی ثقافتی جڑوں کی تلاش کا وُہ میلان تھا جس کے تحت شعرا نے زمین سے ناتا جوڑا اَور اِس کی باس اَور رنگ کو اَپنی تخلیقات میں سمولیا..... دیکھتے ہی دیکھتے' ایران کی وہ علامتیں جو اُردو شاعری میں صدیوں سے رائج تھیں' غائب ہونے لگیں ؛ اُن کی جگہ اپنی دھرتی کی علامتیں اَور مظاہر نظر آنے لگے ...... غزل میں ایرانی بلبل کے نغمے کی جگہ یہاں کے پرندوں کی چہکار نے لے لی (جیسے ناصر کاظمی کے ہاں)' اَور ایرانی چمن کی جگہ معبدوں' جنگلوں اَور کھیتوں نے لے لی (جیسے ناصر شہزاد کے ہاں)۔ جمیل الدین عالی اَور ابنِ اِنشا نے شاعری کو زمین کے اَور بھی قریب کر دیا۔ غوّاصی کا وُہ رُجحان بھی منظرِ عام پر آیا جس نے ارضِ پاکستان کی ثقافتی تاریخ اَور اِس تاریخ کی علامتوں کو شاعری کا جُزوِ بدن بنا دیا..... اِس سلسلے میں مختار صدیقی' جعفر طاہر اَور بعض دُوسرے شعرا کے نام خاصے اَہم ہیں۔ پھر اِسی غوّاصی کے تحت بعض شعرا نے ملکی تاریخ کے پس منظر میں اُتر کر اِنسان کی ثقافتی بنیادوں سے وہ علامتیں اَخذ کیں جو دیو مالاؤں سے متعلق تھیں یا جو اُن عناصر پر مشتمل تھیں جن سے یہ دیو مالائیں مرتب ہوئی تھیں ...... اِس ضمن میں مجید امجد' شاد امرتسری' فارغ بخاری' نثار ناسک اَور بعض دُوسرے شعرا کو پیش کیا جا سکتا ہے کہ اُنھوں نے شاعری میں ثقافتی گہرائی پیدا کی۔ ثقافتی پس منظر میں رنگا رنگی اَور تنوّع پیدا کرنے کے سلسلے میں منیر نیازی کی عطا بھی قابلِ تعریف ہے کہ اُس نے مذہبُ الاَرواح کی بیشتر علامتوں اَور جنگل کے طویل دَور کی بہیمیت اَور تشدد کو بڑی خوبی سے شاعری میں سمو کر' اِسے نئے ذائقے سے رُوشناس کرایا۔

ماضی کی تلاش اَور ثقافتی جڑوں کی دریافت کا عمل اِس اعتبار سے بہت مفید تھا کہ اِس نے ہَوا میں معلق ہونے کے احساس کو ختم کیا اَور ماضی کو "اب" کی فضا اَور "آئندہ" کے خوابوں سے منسلک کر کے' گویا ایک ثقافتی کُل (Gestalt) کو وجود میں لانے کی کوشش کی۔ اِس سے اگلا قدم' شاعری میں "مکمل شخصیت" کے نقوش کو اُجاگر کرنا تھا۔ دراصل یہ نظریہ کہ شاعری نہ صرف "پورے آدمی" کی تخلیق ہے بلکہ یہ لکھی بھی "پورے آدمی" کے لیے جاتی ہے' بہت پُرانا ہے۔ اِنگلستان میں ۱۹۵۰ء کے لگ بھگ اِس نظریے کی تجدید ہوئی جب شعرا کا وُہ گروہ سامنے آیا جس میں فلپ لارکن (Philip Larkin) اَور تھامس گن (Thomas Gunn) شامل تھے ...... اِن کی نظموں کا ایک مجموعہ "نیو لائنز" (*New Lines*) کے نام سے رابرٹ کانقسٹ (Robert Conquest) نے مرتب کیا اَور دیباچے میں لکھا کہ:

یہ شاعری ''پورے آدمی'' کی شاعری ہے اَور حقیقت کے اِدراک کے لیے ذہنی صلاحیتوں' جذبات' حسیات ......غرض اُن تمام حربوں سے کام لیتی ہے جو اِنسانی شخصیت کی تحویل میں ہیں۔

بنیادی طور پر یہ شاعری' شاعر کے شخصی جذبات اَور مشاہدات کی اَساس پر قائم تھی اَور اِس کا منتہا اُس ''پورے آدمی'' کو پیش کرنا تھا جو رُوح اَور جسم' خیال اَور جذبے کے اِتصال سے ایک ''اِکائی'' کے رُوپ میں اُبھرتا ہے۔ اُردو میں ''پورے آدمی'' کے اِس نظریے کا اِظہار سلیم احمد کی تحریروں اَور ظفر اقبال اَور سلیم احمد کی غزلوں میں ہوا۔

لکھنؤ سکول کے زمانے میں شاعری کا پلڑا جسم کی طرف جھکا رہا تھا' اِس لیے شاعری اِبتذال کی حد تک پہنچ گئی تھی...... گویا یہ ''مکمل شخصیت'' کی عکاس نہیں تھی۔ اِس کے بعد حالی اَور اُس کے رُفقا کے دَور میں جسم کی نفی کا رُجحان اُبھرا' اِس لیے یہ شاعری بھی ادھورے آدمی کی عکاس ثابت ہوئی۔ سلیم احمد اَور ظفر اقبال کا موٴقف یہ تھا کہ اُردو شاعری سے جسم کی باس چھن چکی ہے' اگر اِسے یہ باس لَوٹا دی جائے تو پورے آدمی کا تصوّر تکمیل پا سکتا ہے۔ اِس سلسلے میں عارف عبدالمتین کا نام خاص طور پر اَہم ہے کہ اُس نے ''گھر'' کو اَپنی شاعری کا موضوع بنایا اَور پھر گھر یا جسم کے مادّی تقاضوں اَور اَرضی میلانات کو ایک رُوحانی پرتَو تفویض کیا...... یوں ایک ایسی مکمل شخصیت کے نقوش اُبھر آئے جو پورے آدمی کے اُس موٴقف کے عین مطابق تھے جس کا اِظہار رابرٹ کانقسٹ نے کیا تھا۔ جدید اُردو شاعری میں عارف عبدالمتین نے پہلی بار ''گھر'' کو اِس اَنداز سے شعر میں سمویا کہ رُوح اَور بدن کے سنجوگ کی صورت پیدا ہوگئی اَور ایک ایسی مثبت اَور تعمیری روِش وجود میں آگئی جس نے اُردو شاعری میں ایک نئے بُعد کا اِضافہ کر دیا۔

جدید اُردو شاعِری کی تیسری سطح بیسویں صدی کی میکانکی زِندگی اَور مشین کی معیت میں رہتے ہوئے فرد کی تنہائی اَور بے بسی کو اُجاگر کرنے کی ایک کاوِش تھی۔ اُردو شاعری میں دو پہلو اَب تک بہت نمایاں تھے......ایک تو دیہی زِندگی کا وہ پہلو جس نے گیت میں بالخصوص اپنا اِظہار کیا تھا اَور دُوسرا' بیٹھک سے متعلق وہ پہلو جس نے تماشائی کے منصب کو اُجاگر کیا تھا۔ یہ بیٹھک قدیم شہری زِندگی کا ایک حصہ تھی گو اِس کی حیثیت سمندر میں گھرے جزیرے سے مختلف نہیں تھی۔ پھر یہ بیٹھک روایات' اَقدار اَور سوچ کے مخصوص پیکروں کا گہوارہ بھی تھی' اِس لیے شہر اَور شہر کے معاملات کی

طرف اِس کا ردِّعمل عام طور پر اِستہزا آمیز ہوتا تھا۔ بیسویں صدی میں اُبھرنے والے شہروں نے بیٹھک کے اِس تصوّر کو پاش پاش کر دیا اَور شاعر کو مشینوں کے شور میں سرِ بازار لا کھڑا کیا...... مشینیں اُسے عفریتوں کی طرح نظر آئیں اَور مشینی نظام میں اُسے اپنا سانس گھُٹتے ہوئے محسوس ہوا۔ گویا اَب تک جو تماشائی تھا' وہ خود تماشا بن گیا۔ اِس سے جدید اُردو شاعری میں Modern Sensibility یعنی وہ جدید لمس پیدا ہوا جو بیٹھک میں بیٹھنے والوں کو حاصل نہیں تھا۔ مگر محض جدید لمس کوئی اَہمیت نہیں رکھتا جب تک کہ اُس میں آفاقیت کا عنصر شامل نہ ہو۔ اچھی شاعری کی پہچان محض یہ نہیں کہ اُس کے مطالعے سے معلوم ہو جائے کہ وہ کس زمانے کی پیداوار ہے' اچھی شاعری کے مطالعے سے تو یہ احساس جاگ اُٹھتا ہے کہ یہ زمانے سے ماورا بھی ہے۔ جدید اُردو شاعری میں مشین سے قرب کا احساس اوّل اوّل عزیز حامد مدنی کی نظموں میں ایک باقاعدہ رُجحان کی صورت میں اُبھرا...... گو شعریت کی کمی نے مدنی کی شاعری کو اُونچے درجے کی شاعری نہ بننے دیا' تاہم جدید لمس کے اعتبار سے اُس کا کلام یقیناً قابلِ تعریف ہے۔ مجید امجد نے شہری عفریت کو اَپنی بہت سی نظموں میں بڑی فن کاری سے پیش کیا۔ آفتاب اقبال شمیم' نثار ناسک' فاروق حسن' اعجاز فاروقی' حامد جیلانی اَور بعض دُوسرے شعرا نے بھی نئی شہری فضا کی عمدہ عکاسی کی۔ لاہور کے بعض نوجوان شعرا نے مشینی شہر کی عکاسی کے مسلک کو ایک مینی فیسٹو کے طور پر قبول کیا' اُن کی نظموں میں اکثر ایک سی فضا' ایک سی اَشیا کی کیٹلاگ اَور ایک سا ردِّعمل ملتا ہے؛ لیکن اِن سب نے بہرحال جدید لمس سے اپنی شاعری کو آشنا ضرور کیا جو ایک قابلِ قدر بات ہے؛ مگر یہ لوگ نظم کو رقیق حالت (fluid state) سے اُوپر اُٹھا کر فنی تکمیل کی سطح پر نہ لا سکے اَور یوں اُن کی بیشتر کاوِشیں ادھوری تخلیقات ہی کی صورت میں رَہ گئیں۔

چوتھی سطح شعری زبان میں توسیع اَور لغوی زبان کو شعر کی سطح پر اَز سرِ نو خلق کرنے کا وہ میلان ہے جو ساری جدید اُردو شاعری میں خوشبو کی طرح بسے ہوئے ملتا ہے...... نہ صرف قدیم تلمیحات' شعری تراکیب' پامال تشبیہوں اَور اِستعاروں کو ترک کر دیا گیا ہے بلکہ نئے لفظوں' علامتوں اَور شعری روابط کو رواج دینے کی مستحسن کوشش بھی کی گئی ہے۔ اِس ضمن میں اقبال کی عطا کا ذِکر ہو چکا ہے...... جدید دَور میں نئے الفاظ اَور تراکیب کو شعری زبان میں داخل کرنے کے سلسلے میں

عبدالعزیز خالد، جعفر طاہر، شیر افضل جعفری اَور بعض دُوسرے شعرا کو خاصی اَہمیت حاصل ہے۔ تاہم محض نئے الفاظ کی آمیزش کوئی معنی نہیں رکھتی جب تک کہ یہ نئے شعری روابط اَور نئی علامتوں کو اُبھارنے میں ممد ثابت نہ ہوں۔ اِس سلسلے میں تقریباً تمام اچھے جدید شعرا کے ہاں زبان کی تازگی کا احساس ملتا ہے۔ اِن لوگوں نے اِس بات سے کوئی سروکار نہیں رکھا کہ فلاں لفظ غیر شاعرانہ ہے کیونکہ فی الحقیقت کوئی لفظ بھی غیر شاعرانہ نہیں ہوتا...... یہ تو شاعر پر منحصر ہے کہ وہ کہاں تک کرخت سے کرخت اَور ناموس سے ناموس لفظ کو بھی شعری لباس پہنانے (یا انگریزی محاورے کے مطابق اُسے poetize کرنے) کی صلاحیت رکھتا ہے! جدید اُردو شاعری کا کمال یہ ہے کہ اِس نے لفظوں کے سلسلے میں تعصّبات سے کنارہ کشی اِختیار کی اَور بڑی کشادہ دِلی سے زبان کو نئے الفاظ، نئی تراکیب اَور نئے حسّی تلازمات سے آشنا کیا۔ مگر ہر تحریک میں کوئی نہ کوئی فارورڈ بلاک ضرور ہوتا ہے۔ جدید اُردو شاعری میں اِس بلاک نے خود کو محض زبان کی وسعت تک محدود نہ رکھا، اِس نے زبان کے تار و پود میں ایک ایسی اِنقلابی تبدیلی لانے کا موقف اِختیار کیا جو اَپنے مزاج اَور جہت کے اعتبار سے ڈلن تھامس (Dylan Thomas) کی اُس آواز سے ہم آہنگ تھا جو اِنگلستان میں ۱۹۴۰ء کے لگ بھگ نمودار ہوئی تھی۔ تھامس نے گرامر اَور صَرف ونحو (syntax) میں اِنقلابی تبدیلی لانے کا پرچار کیا تھا اَور اِس ضمن میں اُس کا موقف جیمز جائس (James Joice) کے تجربات کے بہت قریب تھا؛ مگر یہ تحریک کچھ ہی عرصے کے بعد "چونکانے" کے عمل سے فارغ ہو کر، اپنی مَوت آپ مَرگئی۔ یہی حال اُردو کے اِس فارورڈ بلاک کا ہوا کہ چند تجربات کے بعد اِس کا زور بھی اَز خود ٹوٹ گیا اَور اِس کے ایک علم بردار نے جب پچھلے دِنوں اپنا موقف ہی تبدیل کرلیا تو گویا اِس تحریک کے خاتمے کا رسمی اعلان بھی ہو گیا۔

پانچویں سطح کو میں ایک رُوحانی تعمیرِ نَو کا نام دُوں گا...... اِس لیے کہ اِس کے تحت شعرا نے ایک بڑی حد تک صُوفیانہ مسلک اِختیار کیا اَور زِندگی کی بُوقلمونی اَور تنوّع کے پیچھے حقیقت کی ایک ناقابلِ تقسیم صورت کو رُوح کی سطح پر محسوس کیا۔ دِلچسپ بات یہ ہے کہ رُوحانی تعمیرِ نَو کی یہ رَو، صوفیانہ مسلک کے اُس پیش پا اُفتادہ اِظہار کے طور سے نمودار نہیں ہوئی جو اُردو شاعری کو ہمیشہ سے عزیز رہا ہے اَور جس میں جُز و اَور کُل، عینُ الیقین اَور حقُ الیقین، مایا اَور سراب، ہمہ اوست اَور تت توام آسی کی

مخصوص روِش نے ایسی شاعری تخلیق کی جس کا ایک مانوس پیکر تھا اَور جو کم درجے کے شعرا کے ہاں قطعاً رسمی اَور تقلیدی ہو کر رہ گئی تھی۔ جدید شعرا نے تصوّف کا کوئی بنا بنایا سانچا بہت کم اِستعمال کیا: اِنھوں نے رُوح کے لامتناہی پھیلاؤ کو عام شعری زبان میں بیان کیا...... تصوف کی یہ نئی رَو، تجربے کے لمس سے مالا مال تھی کہ اِس نے محسوسات سے جنم لیا تھا' اِسی لیے اِس کا ذریعۂ اِظہار' قدرتی طور پر تصنع اَور تکلف سے بڑی حد تک محفوظ رہا۔ دِلچسپ بات یہ بھی ہے کہ اِسے وجود میں لانے والوں میں بیشتر شاعر، سینئر تھے۔ وجہ یہ کہ جوانی تو جذبات سے کھیلتی ہے بلکہ جذبات جوانی سے کھیلتے ہیں ...... چونکہ جذبات کی گرفت بہت کڑی ہوتی ہے' اِس لیے جوانی اُن سے آزاد ہونے کا خیال بھی نہیں کر سکتی: البتہ چالیس[۴] کے مقدّس سِن کے بعد جذبات کا جُوالا جب مدھم پڑتا ہے تو آزاد ہونے کی خواہش بیدار ہو جاتی ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ جدید اُردو شاعری میں یوسف ظفر' مختار صدیقی' ضیا جالندھری اَور جیلانی کامران کی وہ شاعری جو اُن کی چالیس[۴] کی عُمر کے بعد وجود میں آئی' جذبات کے جُوالا مکھی سے اُوپر اُٹھ کر ''رُوحِ کُل'' تک رسائی پانے کی ایک کاوِش ہے ...... خوبی اِس میں یہ ہے کہ اِس نے شاعر کے محسوسات سے جنم لیا ہے محض آمدِ پیری کے احترام میں نازِل نہیں ہوئی...... اِسی لیے یہ پُراَثر بھی ہے۔

جدید اُردو شاعری کی آخری سطح ''نئے اِنسان'' کے ظہور کی بشارت ہے...... یہ نیا اِنسان' تاحال محض ایک ہیُولا ہے جس کے خدّوخال ابھی پوری طرح واضح نہیں ہوئے ...... کبھی کبھی تو یہ محض اپنے پاؤں کی چاپ یا ہاتھ کی دستک سے پہچانا گیا ہے؛ تاہم اِس میں کوئی شک نہیں کہ بالائی سطح کے اِنتشار اَور شکست و ریخت کے نیچے سے اِنسان کا یہ نیا پیکر برآمد ہونے کے لیے بیتاب ہے۔ جدید اُردو شاعری میں اقبال وہ پہلا شاعر تھا جس نے اِس نئے اِنسان کی جانب اِشارہ کیا ...... اقبال کے نزدیک یہ اِنسان محض سماجی اَوصاف کا مرقع نہیں تھا ...... اِس میں وہ بہت سی رُوحانی صفات بھی موجود تھیں جو کسی مثالی ہستی کے لیے ناگزیر ہیں۔ مگر اقبال کے بعد اِنسان کے اِس تصوّر کو سیاسی مفہوم میں اِستعمال کیا جانے لگا۔ جوش سے اِس کی اِبتدا ہوئی اَور پھر تقریباً تمام ترقی پسند شعرا نے ''عظیم اِنسان'' کے گُن گائے، حتیٰ کہ یہ لفظ محض ایک کلیشے (cliche) بن کر رَہ گیا۔ اقبال کے بعد آنے والے جدید اُردو شعرا نے اِنسان کو کسی مسلک کی تشہیر کے لیے اِستعمال

نہیں کیا' اُنھوں نے شعر تخلیق کرتے ہوئے قطعاً غیر شعوری طور سے اِسے دریافت کیا ہے۔ اِس ضمن میں راشد کی نئی کتاب "لا = اِنسان" نہایت اَہم تصنیف ہے کہ اُس میں شاعر نے اِس نئے اِنسان کی قیمت دریافت کی ہے اَور اِسے ایک مخصوص سیاسی چھاپ سے الگ کر کے دیکھا ہے۔ میں نے اپنے بعض مضامین میں اِس نئے اِنسان کو دُوسری ہستی (The Other) کا نام دیا ہے جو وجود کے زِندان سے باہر آنے کے لیے بیتاب ہے ...... یہ سوال کہ اِس نئی ہستی کا حُلیہ کیا ہے' خارِج اَز بحث ہے کیونکہ تاحال اِس کی بھرپور جھلک دیکھی نہیں جا سکی؛ تاہم اِس کی داخلی قوّت کا احساس اُن فنی تخلیقات کے مطالعے سے بخوبی ہو سکتا ہے جن پر اِس کے قرب نے اپنے اَثرات مُرتسم کیے ہیں۔ جدید اُردو شاعری نے اِس نئے اِنسان کی نشان دہی کر کے' ایک مثبت قدم اُٹھایا ہے اَور یوں خود کو دُنیا کی ترقی یافتہ شاعری سے ہم آہنگ کر دیا ہے۔ اِس نئے اِنسان کے وجود کا احساس دِلانے میں شہزاد احمد' شکیب جلالی' باقی صدیقی' سلیم احمد' صلاح الدین ندیم اَور ظفر اقبال کا نام خاص طور پر اَہم ہے جبکہ اِس ضمن میں عرش صدیقی، مشفق خواجہ' جمیل ملک' توصیف تبسم' افضل منہاس اَور ماجدُ الباقری' اَور پچھلے چند برس میں اُبھرنے والے شعرا میں سے رشید قیصرانی، کیف انصاری' خورشید رضوی' افتخار نسیم' ارشاد حسین کاظمی' جاوید شاہین' انور شعور' صہبا اختر، جون ایلیا اَور سلیم شاہد کا نام بہ آسانی لیا جا سکتا ہے۔

نئی اُردو غزل

نئی اُردو غزل کے مزاج سے پوری طرح واقف ہونے کی آساں تریں ترکیب تو یہ ہے کہ اِسے غزل کے سابقہ نقوش سے ممیّز کر کے دِکھایا جائے۔ دُوسری ترکیب یہ ہے کہ اِس کے اَہم تریں نقوش کی نشان دہی کی جائے۔ میں اِس مضمون میں دونوں ترکیبیں آزمانے کی کوشش کروں گا یعنی نقوشِ رُخ کے ساتھ ساتھ نقوشِ پا کا ذِکر بھی کروں گا۔

میر اَور غالب کے زمانے میں غزل کا اِمتیازی نشان "تحفظِ ذات" کا نقش تھا۔ یہ دَورِ مغل سلطنت کے زوال اَور اِنحطاط کا دَور تھا جس میں مرکز کے کمزور ہوتے ہی کئی قوتیں سَر اُٹھانے لگی تھیں ...... انگریز، سِکھ، مرہٹے اَور روہیلے خاص طور پر سرگرمِ عمل تھے۔ باہر کے حملوں کا ہر دم خطرہ رہتا تھا بلکہ نادِر شاہ افغانی اَور احمد شاہ ابدالی کے حملوں نے تو لڑکھڑاتی ہوئی مغل سلطنت پر کاری ضربیں بھی لگائی تھیں۔ ملک میں طوائف الملوکی کا دَور دَورہ تھا؛ قدریں رُوبہ زوال تھیں؛ بانکوں اَور دُوسرے پیشہ وَر سپاہیوں نے اِنتشار پھیلا رکھا تھا اَور جان و مال کی حفاظت کرنے والا کوئی نہیں تھا۔ اِن حالات میں ملک کے باشندوں کے لیے بجز اِس کے کوئی چارۂ کار نہیں تھا کہ وہ عافیت کوشی اَور فرار کے رُجحان کے تحت حقائق سے آنکھیں چرانے کی کوشش کرتے۔ یہ فرار کئی صورتوں میں سامنے آیا...... کبھی تو اِس نے عیش کوشی کی صورت اِختیار کی، کبھی درویشانہ مسلک کی؛ اَور کبھی یہ درباری سازشوں، مذموم حرکتوں اَور نشہ آور اَشیا کے اِستعمال میں ڈھل گیا۔ اِس زمانے میں عوام کی جذباتی اَور ذہنی جہت ذات سے کائنات کی طرف نہ رہی جو نارمل حالات میں ناگزیر ہے، یہ کائنات

سے ذات کی طرف ہوگئی جس کے نتیجے میں قنوطیت اور اِنفعالیت کا تسلط عام طور سے قائم ہوا۔ مجموعی اعتبار سے اِس سارے دَور کی رُوح ڈری اَور سہمی ہوئی تھی اَور عافیت کوشی میں مبتلا زخمی اور پٹی ہوئی تھی۔ چنانچہ اِس دَور کی غزل نے اِسی (رُوحِ عصر) کی ترجمانی میں کبھی تو فریاد کی صورت اِختیار کی اَور کبھی صُوفیانہ مسلک کے تحت زِندگی اور اُس کے معاملات اور واقعات کو فریبِ نظر قرار دے کر مسترد کر دیا۔ میر کی حیرانی اور خود کلامی، میر درد اَور آتش کا درویشانہ مسلک، نظیر اکبر آبادی کی قلندری، اِنشا اَور سَودا کی نیش زنی اور غالب کی آنسوؤں میں بھیگی مسکراہٹ ...... یہ سب خارجی زِندگی کی ہولناکی، بے راہروی، اِنتشار اَور طوائفُ الملوکی سے ذات کو بچانے ہی کی مختلف کاوِشیں تھیں۔ جب غزل نے اِس رُجحان کو قبول کیا اَور اِسے فن کے ذریعے رفعت آشنا کیا تو گویا اِس اِقدام سے اپنے زمانے کے غالب رُجحان ہی کی ترجمانی کی جسے نظر اَنداز کرنا مشکل ہے۔

جیسا کہ میں نے پہلے کہا، میر اور غالب کا زمانہ ''تحفظِ ذات'' کا زمانہ تھا...... اِس زمانے کی غزل نے بھی تحفظِ ذات ہی کا مسلک اِختیار کیا؛ مگر حالی اَور اقبال کا عہد ''اِثباتِ ذات'' کا زمانہ تھا اَور صاف محسوس ہوتا ہے کہ غزل نے اِس زمانے کا بھی ساتھ دیا اور اَپنے بطن میں ایک ایسے تعمیری رُجحان کی پرورش کی جو براہِ راست اِس کے لہجے پر اَثر اَنداز ہوا۔ دراصل حالی اور اقبال کا دَور ایک طویل سیاسی تگ و دَو ہی کا دَور نہ تھا، اِس دَور میں ہندی مسلمانوں نے اپنی اِنفرادیت اَور قومیت کو تلاش کرنے کی بھی سعی کی؛ اِس لیے وہ بہت سی بیرونی اَور اَندرونی قوتوں سے برسرِ پیکار ہوئے۔ ہر طرف ایک عجیب سی بے قراری اَور ذات کو نمایاں کرنے کا رُجحان مسلط ہوا اور اہلِ ہند نے شاید صدیوں کے بعد اپنے محدود خول سے باہر آ کر دُنیا اور اِس کی عالمگیر کروٹوں کو مس کرنے کی کوشش کی...... یہ کوشش کئی صورتوں میں سامنے آئی...... اِس نے پیرویِ مغربی کا رُوپ بھی دھارا اور یہ اَسلاف کے کارناموں کی حمد و ثنا میں بھی منکشف ہوئی؛ اِس نے سیاسی شعور کو بھی سنوارا اور سماجی سطح پر تعمیرِ نو کا منصوبہ بھی وضع کیا؛ نیز اِسی کے تحت حالی کی غزل میں پٹی ہوئی لفظی تراکیب اور پامال مضامین سے نجات پانے کی وہ روِش اُبھری جو دراصل سیاسی اَور سماجی اِنجماد سے نجات پانے کی آرزو کا اَدبی رُوپ تھا۔ بیشک حالی کی غزل پر اِصلاح کے جذبے کا بوجھ اَثر اَنداز ہوا اور وہ اپنی قادرُالکلامی کے باوصف عظمت کے اُس درجے تک نہ پہنچ پائے جو اُن کا قدرتی حق تھا؛ تاہم حالی کی غزل نے زمانے کی نئی آواز کا یقیناً

ساتھ دیا جو معمولی بات نہیں تھی۔ اِثباتِ ذات کا یہ میلان یگانہ کے ہاں ایک اِنتہائی صورت اِختیار کر کے، قریب قریب نفسیاتی عارضے میں تبدیل ہوا؛ مگر اِس نے نکھار، توازن اَور توانائی کا اِظہار اقبال کی غزل میں کیا۔ اقبال کی غزل، قوم کی سیاسی اَور رُوحانی تگ و دَو کا ایک ایسا صحیفہ ہے جس کی عظمت اَور خلوص سے کوئی اِنکار کر ہی نہیں سکتا۔ اُن کی غزل اِس بات کو بھی ثابت کرتی ہے کہ اُردو غزل میں زمانے کی نئی کروٹوں کا عکاس بننے کی بے پناہ صلاحیت موجود ہے۔

جدید دَور میں غزل نے ایک بار پھر خود کو نئے زمانے کی آواز بنا کر پیش کیا ہے۔ بیشک جدید دور اِس قدر قریب ہے کہ ہم اِس کے خدوخال پوری طرح دیکھ بھی نہیں سکتے، تاہم اِس کے بعض نقوش ابھی سے واضح ہونے لگے ہیں اَور یہ دیکھنا ممکن ہو گیا ہے کہ نئی غزل اِن نقوش کی عکاسی کر بھی رہی ہے یا نہیں۔ اِن میں ایک نقش تو ''نفیِ ذات'' کا غماز ہے جو مزاجاً بین ُالاقوامی ہے۔ اٹھارھویں اَور اُنیسویں صدی کے برعکس (جو اِنسان کے لیے تیقن اَور اِعتماد کا دَور تھا)، بیسویں صدی تشکک، خود اَذیتی اَور گومگو کا زمانہ ہے۔ سائنس نے مادّے کی ٹھوس حقیقت پر کاری ضرب لگا کر، اَور آسمان کی حدود کو کئی گُنا پھیلا کر، اِنسان کی خود اعتمادی اَور تیقن کو مجروح کیا ہے اَور دو عظیم جنگوں نے اِس کے تہذیبی حصار میں جگہ جگہ دراڑیں ڈال دی ہیں۔ نتیجۃً اِنسان کا باطن شکست و ریخت میں مبتلا ہے اَور باطن کا اِظہار، تجریدی مصوّری سے لے کر ٹوٹی پھوٹی شاعری تک اَور ہپّی اِزم سے لے کر ایل ایس ڈی کے اِستعمال تک پھیل گیا ہے۔ مجموعی طور پر ذات کی نفی کا رُجحان عام ہے اَور نئی اُردو غزل نے بھی اِس سے واضح اَثرات قبول کیے ہیں بلکہ کہیں کہیں تو اِس کے اَندر ٹوٹ پھوٹ، اِنحراف اَور بغاوت تکلیف دہ حَد تک شدّت اِختیار کر گئی ہے۔ دُوسرا نقش ایک مثبت عمل ہے اَور مزاجاً قومی سطح سے منسلک ہے۔ یہ نقش، پاکستان میں لکھی گئی نئی غزل میں خاص طور پر بہت نمایاں ہے۔ قصہ یہ ہے کہ پاکستان کے وجود میں آنے سے پہلے غزل نے نہ صرف تلمیحات اَور لفظی تراکیب کے سلسلے میں ایک بڑی حد تک روایت کا ساتھ دیا تھا بلکہ اِردگرد کی فضا سے اپنے بندھن بھی مضبوط نہیں کیے تھے؛ لیکن جب پاکستان بنا تو غزل نے پاکستان کو اَز سرِ نو دریافت کرنے کی کوشش میں اِس کی اشیا، مظاہر اَور ثقافت سے اپنا تعلق قائم کیا اَور یوں اِس میں ماحول سے علامات اَخذ کرنے کا ایک واضح رُجحان اُبھر آیا۔ مختصر یہ کہ نئی اُردو غزل میں اِردگِرد کے ماحول کی عکاسی پوری طرح

موجود ہے اُور یہ نئے قومی شعور کی ترجمان ہے۔ اِس ضمن میں ''اُردو شاعری کا مزاج'' کا یہ اقتباس شاید پوری طرح سے بات کی وضاحت کر سکے:

جدید تر غزل میں پیڑ، جنگل، پتھر، برف، گھر، شہر، پتے، شاخیں، دُھوپ، سُورج، دُھواں، زمین، آندھی، کھڑکی، دیوار، مُنڈیر، گلی، کبوتر، ڈھول، رات، چاندنی اُور درجنوں دُوسرے الفاظ اپنے تازہ علامتی رنگوں میں اُبھر آئے ہیں۔ ان لفظوں کی اہمیت اسی بات میں ہے کہ یہ اپنے ماحول کے عکاس ہیں اُور زمین کی باس، رنگ (اُور ذائقے) کو قاری تک پہنچاتے ہیں۔ زمین، جس پر سال کے بیشتر حصے میں تیز سورج چمکتا ہے، آندھیاں آتی ہیں، دُھواں اُور غبار چھا جاتا ہے اُور پھر اچانک برکھا، ہر شے پر سبز رنگ اُنڈیل دیتی ہے، جہاں شہر گھروں، کھڑکیوں، مُنڈیروں، کواڑوں اُور گلیوں کی ایک گڈمڈ سی تصویر پیش کرتے ہیں اُور جہاں جنگل اپنے پیڑوں، پتّوں، شاخوں، سانپوں اُور سایوں سے ہر گزرنے والے کو اپنی طرف متوجہ کرتے ہیں۔ یہ ماحول ایرانی چمن اُور سطح مرتفع کا ماحول نہیں...... یہ جنگلوں، شہروں، دیہاتوں اُور کھیتوں کا ماحول ہے۔ ظاہر ہے، اگر علامتیں اسی ماحول سے اَخذ کی جائیں تو اِن میں شاعر اپنی ذات کا اظہار نسبتاً آسانی سے کر سکے گا۔ اُردو غزل میں غالباً یہ پہلا موقع ہے کہ شعرا کی ایک پوری جماعت نے اپنے احساسات کو اِردگرد کی اشیا، مظاہر اُور علائم کی زبان میں پیش کرنے کی بھرپور کوشش کی ہے درآنحالیکہ اس نے پُرانے علائم سے بھی اپنا رِشتہ قائم رکھا ہے۔

نئی غزل کی ایک اَہم ترین خصوصیت یہ ہے کہ اِس میں ایک نیا پیکر جنم لے رہا ہے۔ نفسیات کی زبان میں اِس نئے پیکر کو شاید Wise Old Man کا نام ملے گا؛ مگر میں اِسے دُوسری ہستی (The Other) کہہ کر پکاروں گا۔ نئی اُردو غزل کے یہ چند اَشعار لیجیے جو اِس ''دُوسری ہستی'' کے وجود کی گواہی دیتے ہیں:

یُوں رات کو ہوتا ہے گماں دِل کی صدا پر
جیسے کوئی دیوار سے سَر پھوڑ رہا ہو!

ذہن کے تاریک گوشوں سے اُٹھی تھی اِک صدا
میں نے پوچھا کون ہے؟ اُس نے کہا کوئی نہیں!

یُوں ہی بے آباد لگتا ہے یہ بوسیدہ مکاں
ورنہ کس نے جھانک کے دیکھا ہے اَندر کی طرف

دِل کے ملبے میں دبا جاتا ہُوں
زلزلے کیا مِرے اَندر آئے!

خود اَپنی دید سے اَندھی ہیں آنکھیں
خود اَپنی گونج سے بہرا ہُوا ہُوں

اِک ڈوبتے وُجُود کی میں ہی پکار ہُوں
اور آپ ہی وجود کا اَندھا کنواں ہوں مَیں

گھر سے چلا تو چاند مِرے ساتھ ہولیا
پھر صبح تک وہ میرے برابر چلا کیا

مجھے پہچان لو اِس خاک وخُوں میں
میں صدیوں بعد پھر ظاہر ہُوا ہُوں!

مجھ کو اِک قطرۂ بےفیض سمجھ کے نہ گزر
پھیل جاؤں گا کسی روز سمندر کی طرح

شہر میں ہے کون واقف میرے خدوخال سے
کس نے دیکھا میرا چہرہ، میری مُٹھی کھول کر!

ترچھے سُورج کی شُعاعیں دے گئیں اِک ہمسفر
میرا سایہ ہی مِرے قد کے برابر ہوگیا!

سایے کی طرح ساتھ چلے گی کوئی صدا
سُنسان جنگلوں میں اکیلے بھی جا کے دیکھ!

مجھ میں جو رہتا ہے اپنی فکر کرے وُہ
میرا کیا ہے، میں تو اِک دن مَر جاؤں گا

کنارِ آب کھڑا خود سے کہہ رہا ہے کوئی
گماں گزرتا ہے، یہ شخص دُوسرا ہے کوئی

اِن اَشعار میں صاف نظر آتا ہے کہ نئی غزل کا شاعر کسی ایسی دُوسری ہستی (The Other) کا ذِکر کر رہا ہے جو ابھی پوری طرح اُبھر کر سامنے نہیں آئی لیکن اُس نے ایک آسیب کی طرح اُس کے گھر پر قبضہ ضرور کر لیا ہے' اَور اَب وہ ہستی کبھی تو اُس کے وجود کے اَندر زلزلے لاتی ہے' کبھی اُس کے سینے کی دیوار سے اپنا سَر پھوڑتی ہے' کبھی سنسان جنگلوں میں سایے کی طرح اُس کا پیچھا کرتی ہے' کبھی چاند کی طرح صبح تک اُس کے برابر چلتی ہے اَور کبھی برملا کہہ اُٹھتی ہے کہ مجھے پہچانو' میں صدیوں چھپی رہی لیکن اب ظاہر ہو گئی ہوں! سوال پیدا ہوتا ہے کہ نئی غزل میں یہ جو ایک دُوسری ہستی ظاہر ہوئی ہے یا کم اَز کم جس کے مخفی ہاتھ کا دباؤ' شاعر نے اپنے شانے پر محسوس کیا ہے' کون ہے...... اُس کی بے قراری اَور کسمساہٹ کی نوعیت کیا ہے...... نیز اُس کی آواز میں وہ کون سا کرب ہے جس نے شاعر کی ذات کو محض دو نیم نہیں کیا' اُسے ریزہ ریزہ کر دیا ہے۔ جس طرح Three Faces of Eve میں ایک شخصیت کے اَندر سے دُوسری شخصیت کے برآمد ہونے پر' پہلی شخصیت اَز خود بجھ جاتی ہے' بالکل اُسی طرح نئی غزل میں اِس دُوسری شخصیت نے بھی اپنے وجود کا اعلان کر کے' پہلی شخصیت میں دراڑیں پیدا کر دی ہیں اَور وہ ٹکڑے ٹکڑے ہو کر زمین پر گرنے لگی ہے...... ٹوٹ پھوٹ کے اِس منظر کو کسی بھی نئی غزل میں دیکھا اَور دِکھایا جا سکتا ہے۔ یوں کہنا بھی غلط نہ ہوگا کہ پہلی شخصیت' شاعر کی ذات کا وُہ اِجتماعی رُخ ہے جو صدیوں کے جزر و مدّ کے بعد ایک اِکائی کی صورت میں مرتب ہوا تھا لیکن اَب وہ نئے زمانے کی بے پناہ کلبلاہٹ کی زد پر آ کر' جگہ جگہ سے تڑخنے لگا ہے۔ چونکہ شاعر ایک نہایت حساس ہستی ہے' اِس لیے اُس نے دُوسروں سے کہیں پہلے اِس شکست و ریخت کا نظارہ کر لیا ہے۔ معاً اُسے محسوس ہوا ہے کہ وہ تو اَپنی ذات کا اصل رُخ ہی نہیں رہا' وہ تو محض ایک نقاب (mask) کی حیثیت اِختیار کر گیا ہے۔ شخصیت کے بجائے نقاب بن جانے کے اِس کربناک احساس نے آج کے نئے غزل گو شاعر کے وجود کو توڑ پھوڑ کر رکھ دیا ہے اَور وہ ایک بے پتوار کشتی کے مانند بری طرح ڈولنے لگا ہے۔ مگر اصل بات شاید یہ نہیں کہ خول یا نقاب ٹوٹ یا پھٹ رہا ہے' اصل بات یہ ہے کہ اَندر کی ہستی باہر آنے کے لیے بیتاب ہو گئی ہے اَور اَپنے زور میں باہر کے نقاب کو تار تار کر رہی ہے۔ ایک تشبیہ سے اِس کی وضاحت کچھ یوں ہوگی کہ درخت کی بیرونی چھال جگہ جگہ سے تڑخ گئی ہے...... اِس لیے نہیں کہ درخت کسی

روگ میں مبتلا ہے' اِس لیے کہ بہار کا پیغام پاتے ہی اُس کے اَندر سے ایک نئی اَور تازہ چھال اُبھرنے لگی ہے جو اَپنے زورِ نُمو میں پُرانی چھال کو ٹکڑے ٹکڑے کر رہی ہے۔

آج کے نئے شاعر نے تخلیق کے اِسی نازک مقام پر کھڑے ہو کر غزل کہی ہے۔ ایک طرف تو وہ چھال (یعنی اِجتماعی رُخ یا معاشرے) کے ٹوٹنے کا منظر دِکھاتا ہے اَور اِس کے لیے دُھوپ' صحرا' زلزلے' سُوکھی دھرتی' پت جھڑ' راکھ کے ڈھیر' ترچھے سُورج' کھڑکتے پتوں اَور لاتعداد دُوسرے مظاہر کو علامت کے طور پر اِستعمال کرتا ہے؛ دُوسری طرف وہ بار بار اپنے اَندر کی کسمساہٹ اَور بے قراری کا ذِکر کرتا ہے اَور آسیب زدہ مکان یا اَندھے کنویں میں جھانک کر اَور جنگل اَور صحرا کی جانب مراجعت کر کے' اپنی تلاش میں محو ہو جاتا ہے؛ اَور تیسری طرف وہ اُس نئی ہستی کے ظہور کا احساس دِلاتا ہے جو اَندھے کنویں' جنگل یا آسیب زدہ مکان سے رہائی پانے کے لیے بیتاب ہے۔ واضح رہے کہ یہ نئی ہستی' شاعر کی ذات کے اِجتماعی رُخ کے پیچھے سے اُبھر کر باہر کو لپک رہی ہے اَور اِس کی لپک غزل کی اُس بنیادی جہت سے پوری طرح ہم آہنگ ہے جس کا رُخ ہمیشہ اَندر سے باہر کی طرف رہا ہے۔

یوں دیکھیں تو نئی غزل کا شاعر' ایک بے پناہ تخلیقی کرب کی زد پر دِکھائی دیتا ہے ...... اُس کے وجود کے اَندر کلبلاہٹ اَور کہرام مچا ہوا ہے؛ وہ خود ٹوٹ پھوٹ رہا ہے اَور اُس کے اَندر سے ایک نیا پیکر (دُوسری ہستی) برآمد ہونے کے لیے بیتاب ہے۔ بیشک اِس نئے پیکر نے ابھی پوری طرح درشن نہیں دیے' تاہم قیاس کہتا ہے کہ جس روز اَیسا ہو گیا' غزل سے اُس کا بے پناہ تخلیقی کرب ہی چِھن جائے گا ...... وجہ یہ کہ غزل ہمیشہ داخل اَور خارِج کے سنگم پر جنم لیتی ہے' اِس کا پلڑا کسی ایک طرف کو جھک جائے تو اُسی نسبت سے یہ اپنے اصل مزاج سے دُور ہٹ سکتی ہے۔

ابھی ابھی میں نے غزل کی جس ''دُوسری ہستی'' کا ذِکر کیا ہے' اُس کے بارے میں مزید یہ کہنا چاہتا ہوں کہ یہ ہستی مجھے قوت اَور تازگی کا مظہر دِکھائی دیتی ہے۔ اِس میں کوئی شک نہیں کہ اکثر و بیشتر مجھے شاعر کے اِجتماعی رُخ کی وساطت ہی سے اِس ''دُوسری ہستی'' کی کلبلاہٹ اَور بے قراری کا احساس ہوا ہے' تاہم کبھی کبھی اَیسا بھی ہوا ہے کہ یہ ہستی اپنے میڈیم (Medium) کو عبور کر کے' خود اَپنی آواز میں باتیں کرنے لگی ہے...... اِس آواز میں جو اعتماد' قوت اَور تازگی ہے' اُس کے ثبوت میں نئی غزل میں سے وہ اَشعار بھی پیش کیے جا سکتے ہیں جن میں شعرا نے تعلّی سے کام لیا ہے مگر یہ

تعلّی رسمی اَور روایتی نہیں، انوکھی اَور فطری ہے۔ اِس قسم کی باتیں:

خود اَپنی دید سے اَندھی ہیں آنکھیں
خود اَپنی گونج سے بہرا ہُوا ہُوں

مجھ کو اِک قطرۂ بے فیض سمجھ کے نہ گزر
پھیل جاؤں گا کسی روز سمندر کی طرح

اُس ہستی کی نورانی صورت اَور اُس کی پُر اعتماد آواز کی پوری طرح مظہر ہیں۔

تو یہ ہے نئی غزل کا وہ خاص مزاج جو اِس کے مطالعے سے میری گرفت میں آیا۔ شاید یہ پہلا موقع ہے کہ اُردو غزل اِتنے بڑے پیمانے پر تخلیقی کرب سے آشنا ہوئی ہے۔ بیسویں صدی کے فرد کی حسّاس طبیعت اَور پلک جھپکنے میں بات کی تہ تک پہنچ جانے کی صلاحیت نے اُس کے ہاں زمانے کی مخفی کروٹوں کا نباض بننے کی جو روِش پیدا کی تھی، اَصنافِ اَدب میں اُس کا بہت عمدہ اِظہار نئی غزل میں ہو رہا ہے۔ یوں بھی غزل وہ واحد صنفِ سخن ہے جو مزاجاً معاشرے کی کروٹوں کو گرفت میں لینے کا سب سے زیادہ اہتمام کرتی ہے۔ اِس پر مستزاد یہ کہ اِسے بیسویں صدی کے فرد کی باریک بینی اَور ذہنی و احساسی قوّت بھی حاصل ہوگئی ہے۔ نتیجہ یہ کہ غزل نے ''اَندر والے'' کی کلبلاہٹ اَور اُس کے باہر کی طرف اُمنڈنے کے عمل ہی کی عکاسی نہیں کی، باہر کے نقاب کے ٹکڑے ٹکڑے ہونے کا منظر بھی دِکھایا ہے...... یہ اَیسا کارنامہ ہے جو اَدب کی دُنیا میں شاذ و نادِر ہی انجام پاتا ہے۔

☆☆☆

غزل کا مستقبل

غزل کا پیمانہ مختصر سا ہے اَور اِس کے تصوّرات، تراکیب اَور اِستعارے فی الفور نظر کی گرفت میں آجاتے ہیں۔ شاید اِسی لیے غزل کے سلسلے میں تقلید اَور تتبع کا رُجحان عام ہے۔ جب غزل پر بہار آتی ہے تو ساتھ ہی پت جھڑ بھی شروع ہو جاتی ہے۔ ہوتا یوں ہے کہ ایک ہی دہائی میں شعرا کی ایک پوری کھیپ ایک سی علامتیں، تراکیب اَور خیالات پیش کرنے لگتی ہے اَور پامال مضامین کے ڈھیر لگ جاتے ہیں۔ جب اَیسا وقت آتا ہے تو بہت سی پیشانیوں پر سلوٹیں اُبھر آتی ہیں، سرگوشیاں ہونے لگتی ہیں اَور پھر کوئی مفکر میدان میں اُتر کر غزل کی موت کا اعلان کر دیتا ہے۔ بعض لوگ باضابطہ اعلان کرتے ہیں، جیسے وہ ترقی پسند نقاد جنھوں نے ۱۹۳۵ء کے بعد غزل کو جاگیردارانہ نظام کی پیداوار قرار دیتے ہوئے کہا تھا کہ چونکہ جاگیردارانہ نظام اب خاتمے کے قریب ہے، اِس لیے غزل بھی اپنے انجام کو پہنچ گئی ہے۔ بعض دُوسرے اِس کی موت کا باضابطہ اعلان تو نہیں کرتے لیکن اِسے نقائص کا ایسا مرقع قرار دیتے ہیں کہ اِس کے مستقبل کے بارے میں کسی خوش فہمی کا اِمکان باقی نہیں رہتا، جیسے حالی کے زمانے کے وہ نقاد جنھوں نے غزل کی پامال صورت کو تنقید کی زد پر لا کر، اِس بات کا برملا اعلان کیا کہ غزل زمانے کے نئے تقاضوں کا ساتھ دینے کے قابل نہیں رہی، اِس لیے مصلحت کا تقاضا ہے کہ اِسے ترک کر دیا جائے۔ اَور بعض ایسے ہیں جو نہ تو غزل کی موت کا اعلان کرتے ہیں اَور نہ ہی اِس کے عیوب گنواتے ہیں، تاہم وہ یہ ضرور کہتے ہیں کہ غزل میں اِتنی وسعت نہیں کہ یہ اُن کے تہ در تہ احساسات اَور تصوّرات کو سمیٹ سکے؛ گویا وہ غزل کو ردّ

تو نہیں کرتے مگر اِس کے مستقبل کے بارے میں شکوک وشبہات ضرور پیدا کر دیتے ہیں' جیسے غالب نے

بقدرِ شوق نہیں ظرفِ تنگنائے غزل

کہہ کر' اِس بات کو ذہن نشیں کرانے کی کوشش کی تھی کہ بیان کی وسعت اَور تہہ داری کسی نسبتاً کشادہ ظرف کی متقاضی ہے۔

لیکن غزل بقولِ شخصے' ایک ایسی کافر صنفِ سخن ہے کہ ہر بار جب اِس کی موت کا اعلان ہوتا ہے یا اِس کی صلاحیت شک کی زد پر آتی ہے تو یہ اپنے وجود کے اِثبات کے لیے ایک تازہ نکھار کے ساتھ سامنے آ جاتی ہے۔ اِس اعتبار سے غزل کی حیثیت لوہے کے سپرنگ کی سی ہے جسے دبانے سے وہ سمٹ جاتا ہے لیکن بوجھ ہٹا دیا جائے تو لپک کر اپنی اصل جگہ پر آ جاتا ہے۔ جب حالی اَور غالب' غزل کے بارے میں شکوک کا اِظہار کر چکے تو اقبال کا دَور آ گیا جس میں غزل ایک نئے اَور کشادہ مطمحِ نظر سے آشنا ہوئی اَور یوں اپنے بارے میں تمام شبہات کا مُنہ چڑانے لگی۔ اِسی طرح جب ۱۹۳۵ء کے بعد بعض ترقی پسند ناقدین نے اِس کی موت کا اعلان کیا اَور وہ اپنے موقف کی حمایت میں سینکڑوں صفحات سیاہ کر کے' اِس کی موت کی تصدیق کر چکے تو ۱۹۵۰ء کے لگ بھگ' غزل نے ایک نئی توانائی کے ساتھ اپنے وجود کا احساس دِلایا اَور اِس کے خلاف تعمیر کی گئی سب دیواریں آنِ واحد میں منہدم ہوگئیں۔ پچھلے چند سال میں غزل پر جو بہار آئی ہے' وہ ترقی پسند ناقدین کے نظریات کو جھٹلانے کے لیے کافی ہے۔ حد یہ کہ اِس دوران میں خود ترقی پسند شعرا میں سے بیشتر نے غزل کو اِظہار کا وسیلہ بنایا ہے جس کا صاف مطلب یہ ہے کہ غزل بنیادی طور پر بورژوا ہے نہ پرولتاری' اِسی لیے کسی بورژوا یا پرولتاری نظام کی فنا یا بقا اِس کے مستقبل پر اَثر اَنداز نہیں ہو سکتی۔

پچھلے دس' برس کے دوران میں جو نئی غزل نمودار ہوئی ہے' وہ عصرِ حاضر کے نشانات کی پوری طرح گواہی دے چکی ہے۔ اِس میں نہ صرف نئے دَور کا وہ کرب ظاہر ہوا ہے جو صدیوں پُرانی روایات کے ٹوٹ جانے کا نتیجہ ہے بلکہ اِنسان کی نئی ذہنی اَور جسمانی پرواز اَور اُس پرواز کے نتیجے میں ایک نئے اِنسان کی بشارت بھی موجود ہے۔ اسلوب کے اعتبار سے بھی اِس میں تازگی اَور نئے پن کا احساس ہوتا ہے۔ اِس نے بوجھل فارسی تراکیب' روایتی موضوعات اَور پٹی پٹائی

علامتوں کو ترک کر کے، سامنے کی زبان میں نئی علامتیں خلق کی ہیں اَور نئے اِنسانی رِشتوں کو بڑے تیکھے اَنداز میں پیش کیا ہے۔ بعض لوگ جب نئی غزل پر اعتراض کرتے ہیں تو اَپنے دلائل کو مضبوط کرنے کے لیے بعض شعرا کے چند ہلکے اشعار پیش کر دیتے ہیں؛ مگر وہ اِس بات کو نظر اَنداز کر جاتے ہیں کہ یہ اَشعار نئی غزل کے عکاس نہیں' یہ تو اُس جھاڑ جھنکار پر مشتمل ہیں جو ہر زمانے میں موجود ہوتا ہے اَور جسے وقت کا جارُوب کش ہمیشہ ٹھکانے لگاتا رہتا ہے۔ چنانچہ جھاڑ جھنکار کو زیرِ بحث لانا اَور اُس پر ماتم کرنا تضیعِ اَوقات کے سوا اَور کچھ نہیں۔ البتہ کسی عہد کی اعلیٰ تخلیقات کی نشان دہی' ایک مستحسن فعل ہے کہ یہ خذف ریزوں کے نیچے دبی نہ رہیں اَور یوں اِن سے لطف اَندوز ہونے کا عمل معرضِ اِلتوا میں نہ پڑا رہے۔

بات غزل کے مستقبل کی ہو تو اِس کے ماضی اَور حال کو زیرِ بحث لانا ہی پڑتا ہے۔ وجہ یہ کہ ایسا کیے بغیر غزل کا بار بار پیچھے ہٹنے اَور پھر اُبھر آنے کا میلان نمایاں ہو ہی نہیں سکتا اَور یوں اِس کی جہت پس پردہ ہی رہتی ہے۔ میرا موٴقف یہ ہے کہ ہر بار جب غزل پر نحوست طاری ہوئی تو یار لوگوں نے اِس کے مستقبل کو تاریک کہنا شروع کر دیا لیکن ہر بار غزل اپنی داخلی توانائی کے باعث دوبارہ وجود میں آ گئی۔ حقیقت یہ ہے کہ غزل کا مستقبل پوری طرح تابناک ہے۔ اوّلاً اِس لیے کہ بیسویں صدی کے برق رفتار دَور میں جہاں وقت کا ایک ایک لمحہ قیمتی ہے' غزل ایسی صنفِ شعر کے مقبول ہونے کے نسبتاً زیادہ اِمکانات ہیں ...... اِس اعتبار سے کہ غزل میں اِختصار کا دامن بہت وسیع ہوتا ہے اَور یہ کم اَلفاظ میں بہت کچھ کہہ جانے پر قادِر ہے۔ تفصیل کا وہ رُجحان جو وقت کی فراوانی کا نتیجہ تھا اَور جس نے مثنوی' قصیدے' شہر آشوب' مرثیے اَور نثر میں داستانی اَدب کے ذریعے اپنی تسکین کا سامان فراہم کیا تھا' بیسویں صدی میں ایک بڑی حد تک دم توڑ چکا ہے۔ فلم جو گویا ناوِل کی تلخیص پیش کرنے کا ایک ذریعہ ہے' افسانہ جو کہانی کے صرف اَہم ترین کوچے تک خود کو محدود رکھتا ہے' نئی نظم جو کہانی بیان کرنے کے بجائے احساس اَور تصوّر کی مجرد حیثیت پیش کرنے پر مائل ہے...... یہ سب اِس بات ہی کے گواہ ہیں کہ اَب نیا ذہن' اِختصار کو تفصیل پر ترجیح دے رہا ہے۔ غزل کا ہر شعر اَپنی جگہ گویا گسٹالٹ (Gestalt) یعنی ثقافتی کُل ہے...... ایک ایسی مکمل اِکائی جو کم سے کم الفاظ میں پوری تصویر پیش کر دیتی ہے' ظاہر ہے کہ نیا زمانہ اِس صنفِ شعر کو ضرور لبیک کہے

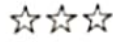
گا کیونکہ یہ اُس کی ایک اہم ضرورت کو پورا کرنے کا ذریعہ ثابت ہو سکتی ہے۔

ثانیاً اِس لیے کہ نیا ذہن پلک جھپکنے میں بات کی تہ تک پہنچنے پر قادِر ہے' اِس لیے ایمائی اَور علامتی زبان کو بیانیہ اَنداز پر ترجیح دیتا ہے۔ غزل کا طریق ہے کہ یہ ایمائی اَور اِشاراتی زبان میں بات کرتی ہے اَور قاری کو تخلیق کے معکوس عمل سے گزرنے کے وافر مواقع فراہم کرتی ہے۔ چنانچہ یہ نئے ذہن اَور نئے زمانے کے مزاج سے بہت زیادہ ہم آہنگ ہے۔ کچھ عجب نہیں کہ یہی بات اِس کے فروغ میں بھی ممد ثابت ہو!

ثالثاً اِس لیے کہ تہذیب کے تدریجی اِرتقا کے ساتھ ساتھ ایک اَیسا معاشرہ وجود میں آ رہا ہے جس میں فرد اَور سوسائٹی کا رِشتہ اُس مثالی رِشتے کی طرح ہے جسے اقبال نے صنوبر کے بیک وقت آزاد اَور پا بہ گِل ہونے کے عمل سے تشبیہ دی ہے۔ مطلب یہ کہ ایک اَیسا معاشرہ پیدا ہو رہا ہے جس میں فرد اَپنی تخلیقی قوّتوں کے اِظہار کے لیے آزاد ہوگا؛ لیکن ساتھ ہی وہ سماجی قوانین اَور روایات کے تابع بھی رہے گا۔ تہذیبی اَدوار سے قبل کی قبائلی زِندگی میں فرد کی اِنفرادیت کے نشو ونما پانے کے اِمکانات قطعاً محدود تھے...... یہاں تک کہ اُس قبائلی زِندگی میں قبیلے کے سردار پر بھی ٹیبوز مسلط ہوتے تھے اَور بعض اَوقات تو ایک معین عرصے کے بعد اُسے قتل بھی کر دیا جاتا تھا جس کا صاف مطلب یہ ہے کہ سوسائٹی، مطلق العنان اَور فرد، مجبورِ محض تھا۔ اِس کے بعد فرد کی مطلق العنانی کا دور آیا جو بادشاہوں اَور آمروں کی صورت میں سوسائٹی کو اَپنا تابِع فرمان بنانے میں پوری طرح کامیاب ہوا۔ جدید دَور میں یہ دونوں اِنتہائی صورتیں ناپید ہوئے جا رہی ہیں اَور مختلف نظریات کی آویزش سے ایک ایسی تہذیب جنم لے رہی ہے جس میں فرد اَور سوسائٹی بڑے متوازن اَنداز میں ایک دُوسرے سے منسلک ہوں گے...... غزل اِس نئی تہذیب کے تقاضوں کا بڑی عمدگی سے ساتھ دے سکتی ہے کیونکہ اِس کا ہر شعر اَپنی جگہ مکمل اَور آزاد ہوتا ہے لیکن پوری غزل کے دھاگے میں پرویا ہوا! اِمتزاجاً بھی غزل' فرد کے واسطے سے شخصیت کے اِجتماعی رُخ ہی کو اُجاگر کرتی ہے جو جدید دَور کا اِمتیازی وصف ہے...... اِس اعتبار سے بھی غزل' آنے والے زمانے میں بہت آسانی سے فروغ پا سکتی ہے۔

رابعاً اِس لیے کہ غزل اپنی طویل اَور زرخیز روایت کے باعث ہمارے خون میں رچ بس چکی

ہے۔ جب ہم غزل کا کوئی عمدہ شعر سنتے یا گنگناتے ہیں تو پتا بھی نہیں چلتا کہ کب اِس کا جادُو ہمارے دِلوں پر چل گیا...... یہ فوری تاثر دُوسری اَصنافِ شعر کے ذریعے بہت کم پیدا ہوتا ہے۔ ظاہر ہے، غزل کی طرف ہمارا جھکاؤ خون اَور نسل کا مسئلہ بھی ہے؛ لہٰذا یہ کہنا غلط نہیں کہ جس صنفِ شعر کی جڑیں ملکی ثقافت میں بہت دُور تک اُتری ہوئی ہوں، اُس کے مستقبل کو تاریک قرار دینا ملکی ثقافت کے مستقبل کو تاریک قرار دینے کے مترادف ہے۔ غزل ہماری ثقافت کی پیداوار ہی نہیں، اِس کی ایک اَہم علامت بھی ہے؛ اِس لیے جب تک ہم ثقافتی اعتبار سے فعّال ہیں، غزل کا مستقبل بھی ہر خطرے سے محفوظ ہے۔

☆☆☆

کہانی

افسانے کا فن

یہ بات شوپنہاور سے منسوب ہے کہ تمام فنون' موسیقی کی سطح پر پہنچنے کی تمنا کرتے ہیں۔ اِس بات کی توضیح کرتے ہوئے ہربرٹ ریڈ نے لکھا ہے :

> موسیقار ہی وہ واحد ہستی ہے جو اَپنے شعور کے بطون سے فنی تخلیق کو جنم دیتا ہے' ورنہ دُوسرے فن کار تو ظاہر کی دُنیا سے کچا مواد حاصل کرنے پر مجبور ہیں: مثلاً مصوّر' رنگ اَور صورت کا دست نگر ہے اَور شاعر' الفاظ کا اَور معمار' مجبور ہے کہ چونے گارے کے ریختے میں اپنی ذات کا اِظہار کرے ؛ مگر ذریعہ چاہے کوئی بھی کیوں نہ اِستعمال کیا جائے' مقصد اُس کا صرف یہ ہوتا ہے کہ شے یا مظہر کو اُوپر اُٹھا کر ''غنایت'' کی سطح پر پہنچا دیا جائے۔

تھوڑے سے تصرف کے ساتھ یہی بات کہانی لکھنے والوں کے سلسلے میں بھی کہی جا سکتی ہے کہ چاہے وہ کردار کے نقوش کو اُجاگر کریں چاہے ٹائپ (Type) کو بروئے کار لائیں' بند ماحول کو پیش کریں یا کشادہ کینوس کو سامنے لائیں' قریب سے نظارہ کریں یا دُور سے نظر ڈالیں' وہ ہر حال میں مجبور ہیں کہ ''کہانی کی سطح'' پر پہنچنے کی کوشش کریں ؛ ورنہ افسانہ' جواب مضمون بن جائے گا یا ایک شعری پیکر یا محض نثر کا ایک ٹکڑا! چنانچہ میں اپنی بات کی اِبتدا اِس کلیے سے کروں گا کہ افسانے کا فن' بنیادی طور پر کہانی کہنے کا فن ہے۔

مگر کہانی محض ہوا میں خلق نہیں ہو جاتی۔ اِس کے نقوش کو اُجاگر کرنے کے لیے سب سے پہلے ایک کینوس درکار ہوگا اَور یہ کینوس زمانی اَور مکانی حدود کے تابع ہوگا۔ کوئی واقعہ بہرصورت ایک خاص جگہ اَور خاص وقت ہی میں ظہور پذیر ہو سکتا ہے' اِس لیے کہانی لکھنے والوں کو کینوس کے

اِنتخاب پر خاص توجّہ صَرف کرنے کی ضرورت پڑتی ہے......یوں زِندگی، بجائے خود زمین کے کینوس ہی پر اَپنے نقوش کو اُجاگر کر رہی ہے اَور اِس میں وہ تمام کہانیاں ہر روز وقوع پذیر ہوتی ہیں جو کہانی کہنے والے کے لیے کچے مواد کا کام دیتی ہیں؛ مگر فرق یہ ہے کہ یہ ادھوری اَور ناتراشیدہ کہانیاں ہیں جو ایک بڑے کینوس کی زمانی اَور مکانی وسعتوں میں اِس طور بکھری ہوئی ہیں کہ نظر اِن کی ڈرامائی کیفیت کا اِحاطہ کرنے سے قاصر رہتی ہے۔ کہانی کہنے والے کی خوبی اِس بات میں ہے کہ وہ کہانی کی بکھری ہوئی کڑیوں کے درمیانی فاصلے کو ختم کر کے، اُنھیں یوں ملائے کہ سارے خدوخال ایک ترشے ہوئے واقعے کی صورت میں مرتب ہو جائیں؛ مگر اِس مقام پر افسانے اَور کہانی کے دُوسری اَصناف سے فرق کو ملحوظ رکھ کر بات کو آگے بڑھانا ہوگا۔ ناوِل یا داستان کا کینوس نسبتاً بڑا ہوتا ہے اَور اِس میں اَن گنت کِردار اَور واقعات کسی بنیادی واقعے یا کِردار کی تعمیر میں صَرف ہوتے ہیں...... یوں کہ اُس واقعے یا کِردار کی نسبت سے سارا مکانی یا زمانی کینوس منوّر ہو جاتا ہے۔ مگر افسانہ، واقعے یا کِردار کے ایک خاص پہلو کو سامنے لاتا ہے اَور سارے کینوس کو منوّر کرنے کے بجائے صرف اُس گوشے کو منوّر کرنے کا اہتمام کرتا ہے جسے وہ توجّہ کا مرکز بنانے کا طالب ہوتا ہے...... اِس فرق کے باوصف اِس بات سے اِنکار ممکن نہیں کہ ناوِل ہو یا افسانہ، کینوس بہرحال ناگزیر ہے۔

مگر یہ کینوس اُس وقت تک کہانی کو جنم نہیں دے سکتا جب تک کہ اُس کے اَندر کلبلاہٹ پیدا نہ ہو۔ کائنات کی اصل کہانی بھی اُس وقت شروع ہوئی تھی جب باغِ بہشت کے کینوس پر اِنسان کی کلبلاہٹ کا آغاز ہوا تھا۔ اِس بات پر شاید یہ اعتراض وارِد ہو کہ بعض کہانیاں ایسی بھی تو ہیں جن میں اِنسان کا گزر تک نہیں...... یہ بات غلط نہیں......خود اُردو زبان میں رفیق حسین نے جو خوبصورت کہانیاں لکھی ہیں، وہ صرف جانوروں کے اعمال سے متعلق ہیں۔ اِسی طرح میرزا اَدیب نے "دلِ ناتواں" اَور "درونِ تیرگی" ایسی کہانیاں لکھی ہیں جو اِنسان کے بجائے پودے اَور ذرّے کو بڑی عمدگی سے اپنا موضوع بناتی ہیں۔ ایک کہانی ممتاز مفتی کی بھی ہے جس میں مجسّموں کی داستاں پیش ہوئی ہے۔ مگر یہ بات ضرور ہے کہ کہانی کا بنیادی موضوع اِنسان کے سوا اَور کوئی نہیں، حتیٰ کہ جب جانور، پودا یا ذرّہ یا مجسّمہ، کہانی کا موضوع بنتا ہے تو بھی اُن میں اِنسان کی صورت ہی منتقل ہوتی ہے اَور وہ بھی اِنسان ہی کی طرح جذبات اَور اعمال سے گزرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ ایسی کہانی میں اِنسان کی دِلچسپی کا اصل

باعث بھی یہی ہے کہ وہ اُسے آئینہ دِکھا کر' اُس کی مظاہر پرستانہ لگن (animistic urge) کی تسکین کرتی ہے۔ واضح رہے کہ اِنسان نے اپنی حیات کا نہایت طویل دَور' اَپنے چاروں طرف پھیلے ماحول (کینوس) سے اِس طور ہم آہنگ ہوکر گزارا ہے کہ اُس کے اَور حیوان یا بے جاں شے کے مابین تفریق پیدا نہیں ہوسکی۔ یہ بہت بعد کی بات ہے کہ اُس کے ہاں اِنفرادیت پیدا ہوئی اَور نرگسیت کا میلان توانا ہوا تو اُس نے اپنی ذات کو کائنات سے کاٹ کر الگ کرلیا۔ سائنس اَور ٹیکنالوجی کے دَور میں اِنسان کی تنہائی روز بروز شدید ہورہی ہے کہ اَب وہ کائنات کے آہنگ میں شرکت کرنے کے بجائے محض اُس کا تماشائی بن کر ظاہر ہورہا ہے۔ البتہ فن کی دُنیا میں شرکت (participation) کا عمل تا حال خاصا توانا ہے (فن کی رعنائی اَور اَثر انگیزی کا اصل سبب بھی یہی ہے)۔ چنانچہ جب افسانے میں درخت' حیوان یا ذرّے' اِنسانی اَوصاف سے متصف ہوکر سامنے آتے ہیں تو افسانہ' بنیادی اِنسانی طلب کو پورا کرکے ہمیں تسکین مہیا کرتا ہے جس کا صاف مطلب یہ ہے کہ افسانے کا بنیادی موضوع اَور محور اِنسان کے سوا اَور کوئی نہیں۔

تو بات یہاں تک پہنچی کہ کہانی کے کینوس سے مُراد وہ ماحول ہے جس میں جملہ جان دار اَور بے جاں اشیا موجود ہوتی ہیں لیکن جس کا اصل محور اِنسان ہے۔ کہانی بنیادی طور پر اِنسانی اعمال سے متعلق ہوتی ہے اَور جب اِنسان سے ہٹ کر دُوسری اشیا کو موضوع بناتی ہے تو بھی دراصل اُس میں اِنسانی اَوصاف کو شامل کرکے ایسا کرتی ہے۔ اب سوال پیدا ہوتا ہے کہ افسانہ نگار کس طرح اِس ماحول یا اِس کے محور یعنی اِنسان کو افسانے کی بنت میں شامل کرتا ہے یا اُسے افسانے میں کس زاویے' ترتیب یا ترجیح کے ساتھ شامل کرنا چاہیے! اِس ضمن میں کوئی کلیہ قائم نہیں کیا جاسکتا اَور یہ اچھی بات بھی ہے' ورنہ افسانے کا سارا تنوّع اَور رنگا رنگی خاک ہوجائے۔ اصل بات یہ ہے کہ افسانہ نگار اپنی ذات کے ایک خاص زاویے سے اِس کینوس کا اِحاطہ کرتا ہے' نیز اپنی اُفتادِ طبع کے مطابق ہی اُس پر قریب یا دُور سے نظر ڈالتا ہے اَور اُس کے نہایت دِلچسپ نتائج بھی مرتب ہوتے ہیں۔ مثلاً وہ افسانہ نگار جو فطرتاً باریک بیں اَور آہستہ رَو ہیں' زمین پر اُتر کر ایک بالکل ہموار سطح سے کینوس کا مطالعہ کرتے ہیں بلکہ وہ کینوس کی اَرضی سطح پر چلنے کے دوران میں کرداروں کو اَپنے بدن سے ٹکراتے ہوئے محسوس کرتے ہیں۔ نتیجہ یہ کہ نہ صرف سارا ماحول اپنے تمام تر گوشوں کے ساتھ قاری کے سامنے آجاتا ہے بلکہ

اُس میں مثالی نمونوں (Types) کے بجائے کردار اُبھرے ہوئے دِکھائی دیتے ہیں اَور حقیقت نگاری کی روِش وجود میں آجاتی ہے جو بعض اَوقات بے رحمی کی حد تک سپاٹ بھی ہوسکتی ہے (جیسے اختر اورینوی کے افسانوں میں) اَور دِلچسپ اَور لذیذ بھی (جیسے منٹو، بیدی، بلونت سنگھ اَور رحمان مذنب کی کہانیوں میں)؛ اِسی طرح سماجی مسائل کی عکاسی کے اعتبار سے یہ خیال انگیز یا صبر آزما بھی ہوسکتی ہے (جیسے پریم چند کی کہانیوں میں)؛ لیکن یہ بات طے ہے کہ اِس میں باصرہ اَور لامسہ کا عنصر خاصا شدید ہوتا ہے اَور جب کردار یا مسئلہ اُبھر کر سامنے آتا ہے تو وہ قاری کے اِس قدر قریب ہوتا ہے کہ وہ اُسے پوری طرح دیکھ سکتا ہے بلکہ ہاتھ بڑھا کر اُسے گویا مس بھی کرسکتا ہے۔

لیکن بعض طبائع، ماحول کو اِس قدر قریب سے دیکھنا پسند نہیں کرتیں۔ اعتراض کی خاطر آپ کہہ سکتے ہیں کہ وہ اِس کی اہل ہی نہیں ہوتیں لیکن حقیقت شاید یہ ہے کہ ہر شخص اپنی اُفتادِ طبع سے مجبور ہے کہ کسی شے سے اپنا ربط قائم کرنے کے لیے اُتنی ہی دُوری یا قرب کو بروئے کار لائے جتنی کہ اُس کی فطرت کے تقاضوں کے عین مطابق ہو۔ وہ افسانہ نگار جو ذرا فاصلے سے کینوس پر نظر ڈالتے ہیں، فطرتاً متجسس، سفر پسند اَور مہم جُو ہوتے ہیں ...... ایسے لوگوں کا قاعدہ ہے کہ وہ وقت کی تنگ دامانی یا داخلی بے قراری کے زیرِ اَثر ماحول پر اُچٹتی سی نظر ڈال کر، اَور اُس کے صرف چند ایک نمایاں پہلوؤں کو اَپنی گرفت میں لے کر، آگے بڑھ جاتے ہیں۔ وہ کھمبے کے بجائے سڑک، گلی کے بجائے شہر اَور فرد کے بجائے اَنبوہ کو مرکزی نقطہ قرار دیتے ہیں۔ یہ نہیں کہ افسانے میں کھمبے، گلی یا فرد کی نفی ہو جاتی ہے کہ یہ چیزیں تو بہر حال ماحول کے ضروری اجزا کی حیثیت سے اَپنی جگہ قائم رہتی ہیں؛ مگر افسانہ نگار ایک خاص میلان کے تحت اِنھیں ثانوی حیثیت بخش دیتا ہے۔ کرشن چندر کا افسانہ "دو فرلانگ لمبی سڑک" اِس کی ایک مثال ہے جس میں بنیادی کردار سڑک ہے، باقی کردار اَور واقعات کا مقصد محض سڑک کے کردار کو واضح کرنا ہے اَور بس! اِسی طرح "زِندگی کے موڑ پر" کا مرکزی کردار سماج ہے ...... یہ افسانہ ایک سفر کی صورت میں اُبھرتا ہے اَور اِس کے کردار اَور واقعات بکھرے ہوئے اَور ڈھیلے ڈھالے دِکھائی دیتے ہیں تا آنکہ جب افسانہ نگار آخر میں کنویں کی تمثیل سے یہ تاثر دیتا ہے کہ یہ سماج تو اَندھے بیلوں کی مدد سے چلتا ہوا ایک رہٹ ہے تو قاری کو فی الفور محسوس ہوتا ہے کہ اُس نے ثانوی کرداروں اَور معمولی واقعات کو سماج کے وسیع تر کردار کی تعمیر میں صرف ہوتے

دیکھ لیا ہے۔ رام لعل کے بعض افسانوں میں بھی سفر کی یہ کیفیت موجود ہے گو اُس کے ہاں زمانی اَور مکانی قیود نے افسانے کو بکھرنے کی پوری اِجازت نہیں دی...... ماحول کو دیکھنے کے اِس خالص اَنداز میں تجزیاتی مطالعے کا رُجحان کم تو ہوتا ہے لیکن ختم نہیں ہوتا' کردار اَور واقعات ثانوی حیثیت تو اِختیار کرتے ہیں لیکن مدھم نہیں پڑتے' متفرق کردار اَپنے نکیلے پہلوؤں سے دست کش تو ہوتے ہیں لیکن اُنھیں پہچاننے میں دِقّت محسوس نہیں ہوتی؛ تلافی کے طور پر ایک بڑا کردار بھی اُبھر آتا ہے جیسے سماج' سڑک یا شہر جس پر قاری کی ساری توجہ مرتکز ہو جاتی ہے؛ کہانی ایک حد تک رقیق ضرور ہو جاتی ہے لیکن اُس کی کڑیاں نظروں سے اوجھل نہیں ہوتیں اَور موضوع کی تبدیلی ملحوظ رہے تو پھر کہانی کا تاثر بھی پوری طرح برقرار رہتا ہے۔

زمین پر اُتر کر کردار کے تمام پہلوؤں کا مطالعہ کرنے کا رُجحان اُن کہانی کہنے والوں کے ہاں عام ہے جو خواب کار کم اَور حقیقت پسند زیادہ ہیں۔ ایسے لوگ بڑے سنجیدہ شہری ہوتے ہیں اَور اُن کے شعور میں ہمیشہ سوسائٹی کی بے اعتدالیوں یا ناہمواریوں کو تشت اَز بام کرنے کا رُجحان موجود رہتا ہے۔ بعض افسانہ نگار تو اِس سے بھی ایک قدم آگے بڑھ کر اِصلاح کا ایک باقاعدہ پنج سالہ منصوبہ مرتب کرنے لگتے ہیں مگر اُن کا ذِکر اِس لیے مناسب نہیں کہ وہ اَدب کی مملکت کو الوداع کہ کر اخلاقیات کی دُنیا میں چلے جاتے ہیں اَور اَدب اُن کے بلند آدرش سے کچھ سیادہ فائدہ نہیں اُٹھا سکتا۔ اِن سے وَرے وہ افسانہ نگار ہیں جو اَپنی اُفتادِ طبع کے مطابق ماحول کے عیوب کی نشان دہی کرتے ہیں۔ پریم چند مذموم سماجی رسوم کو اَور منٹو اَور رحمان مذنب طوائف کے ماحول کو بے نقاب کرتے ہیں۔ اِن کے بعد اُن افسانہ نگاروں کو دیکھیے جو زمین سے متعلق ہونے کے باوجود ہمیشہ کسی ٹیلے کی تلاش میں رہتے ہیں تاکہ وہاں سے ماحول پر ایک طائرانہ نظر ڈال سکیں...... نتیجہ یہ کہ فن میں دائرۂ عمل کی وسعت سے اُن کے افسانے کا مزاج ہی بدل جاتا ہے۔ اِس ضمن میں کرشن چندر کی مثال اُوپر دی جا چکی ہے۔ تاہم افسانہ لکھنے کے یہی طریق مستعمل نہیں' اِن کے علاوہ دو اَور اَنداز بھی ہیں جو اُردو افسانے کے جدید دَور میں اپنے پورے نکھار کے ساتھ سامنے آئے ہیں...... ایک تو وہ ہے جس میں افسانہ نگار نے ایک ایسے زاویے سے ماحول کو دیکھا ہے کہ افسانے کے کردار محض ننگے جسموں کے ساتھ نہیں' اُن جسموں سے چمٹی لمبی پرچھائیوں کے ساتھ سامنے آئے ہیں۔ کردار

سے براہِ راست متعارف ہونے والا افسانہ نگار اوّل تو کردار سے اپنی نظریں ہٹا ہی نہیں پاتا اور لحظہ بھر کے لیے ہٹا بھی لے تو اُسے وہ مدھم سی پرچھائیں شاذ ہی نظر آتی ہے جو سورج کی بے پناہ روشنی میں کردار کے قدموں سے چمٹی ہوتی ہے۔ مگر جب افسانہ نگار اپنے اور ماحول کے درمیان فاصلہ کم کرکے، وہ طریق اختیار کرتا ہے جس کا ذکر وان کاک نے اپنے دوست کے نام ایک خط میں کیا تھا کہ:

> جب لوگ میری تصویروں کی اشیا کو پوری طرح پہچان نہیں سکتے تو میں خوش ہوتا ہوں کیونکہ میری یہ آرزو ہوتی ہے کہ اشیا اپنی خوابناک کیفیات سے دست کش نہ ہوں ......

تو وہ دراصل کردار میں پرچھائیں کی ایک نئی اور انوکھی سطح کا اضافہ کرکے نہ صرف بے رحم حقیقت نگاری کے سپاٹ پن سے افسانے کو بچا لیتا ہے بلکہ کردار کے مخفی گوشوں کو روشنی میں لا کر، قاری کو زندگی کی تہ داری کا احساس بھی دِلاتا ہے۔ ہوتا یوں ہے کہ افسانہ نگار کو اچانک کردار سے کہیں زیادہ اُس کی پرچھائیں متوجہ (haunt) کرنے لگتی ہے اور وہ خود سے سوال کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے کہ یہ پرچھائیں کون ہے...... اِس کا کردار سے کیا رشتہ ہے...... اور کہیں ایسا تو نہیں کہ اصل کردار یہی پرچھائیں ہو! اور پھر وہ عام روِش سے ہٹ کر خوابوں سے مملو ایک ایسا ماحول خلق کر لیتا ہے جس میں اصل کی پہچان کا واحد ذریعہ وہ نقل ہے جسے اِنسانی فلسفے نے ہمیشہ بنظرِ تحقیر دیکھا ہے۔ افسانہ نگار نے جب کردار اور واقعے کی روشن اور ننگی دُنیا کو ایک خوابناک فضا کے ہالے میں رکھ کر دیکھا تو اُسے ایک اور ہی منظر دِکھائی دیا۔ مگر اُس نے یہ کوشش ضرور کی کہ افسانے کو کردار اور واقعے سے بے نیاز نہ ہونے دے۔ مطلب یہ کہ اُس نے پرچھائیں کو تو نظر کی گرفت میں لیا لیکن صرف اُس پرچھائیں کو جو کردار سے منسلک تھی: بصورتِ دیگر وہ بے جسم ہیولوں میں گھِر کر رہ جاتا (اِس کا ذکر آگے آئے گا)۔ یورپ میں افسانے کی اِس نئی جہت کا چرچا اکثر ہوتا رہتا ہے اور اِسے مصوّری کی بعض تحریکوں سے منسلک کرنے کی کوشش بھی ایک عام سی بات ہے لیکن ہمارے ہاں افسانے میں اِس نئی روِش کی نشان دہی تا حال نہیں ہو سکی۔

یہ سوال کہ جدید اُردو افسانے میں ''پرچھائیں'' کا وجود کن محرکات کے تابع ہے، بحث کو بہت سی پیچ دار جہتوں میں لے جائے گا، اِس لیے اِس سے اِجتناب ضروری ہے؛ مگر ایک بات واضح ہے کہ یہ پرچھائیں بیسویں صدی کی پیداوار ہے اور یہ افسانے ہی میں نہیں شعر میں بھی اپنی جھلک

دِکھا رہی ہے...... بالخصوص جدید اُردو غزل میں اِس نے دُوسری ہستی (The Other) کے رُوپ میں ظاہر ہونے کی پُرزور کوشش کی ہے اَور جدید اُردو افسانے میں بھی یہ خاصی فعال نظر آ رہی ہے۔ صورت اِس کی یوں ہے کہ یکایک افسانے کا کردار اپنے بدن کے جملہ خدّوخال کو برقرار رکھتے ہوئے' اَندر سے خالی ہو گیا ہے اَور کوئی اَور شے یا رُوح اِس جسم میں حلول کر گئی ہے اَور کردار ایک نئی ہستی کے رُوپ میں دِکھائی دینے لگا ہے اَور اُس پُراَسرار ماحول (under worl d) کا باسی ہو گیا ہے جو ہم میں سے ہر شخص کے اَندر موجود ہے اَور جسے سماجی احتساب نے باہر آنے کی اِجازت نہیں دی۔ ہمزاد یا پرچھائیں کی یہ آمد ہی وہ نئی سطح (dimension) ہے جس نے اُردو افسانے کو نئی رفعت سے آشنا کیا ہے۔ واضح رہے کہ میں یہاں پرچھائیں کا ذِکر محض نفسیات کے سایے (shadow) کے مفہوم میں نہیں کر رہا۔ بیشک افسانے کی فضا میں اِس سایے (shadow) کا در آنا کوئی عیب کی بات نہیں (کہ اِس سے کردار کے بعض گہرے اَور تہ دار پہلوؤں تک رسائی پانے میں مدد ملتی ہے)' تاہم پرچھائیں سے میری مُراد وہ شخصیت بھی ہے جو فطری اِرتقا کے تحت ہر بار قدیم کی راکھ سے برآمد ہوتی ہے اَور نئے دَور کی نئی آواز قرار پاتی ہے۔ جدید غزل یا جدید افسانے میں پرچھائیں کا یہ تصوّر' اُس نئی ہستی (Wise Old Man) یا شخصیت کی دریافت کا تصوّر بھی ہے جو خود میں نئے زمانے سے نبرد آزما ہونے کی سکت رکھتی ہے۔ رہا یہ سوال کہ جدید افسانہ نگار نے اِس پرچھائیں کو دریافت کرنے کے لیے کیا خاص طریق اِختیار کیا ہے' اِس سلسلے میں بھی کوئی کلیہ موجود نہیں۔ ہر افسانہ نگار اپنے مزاج اَور جہت کے مطابق ہی اِس دریافت میں حصہ لیتا ہے۔ بعض مصنف احساس کے بہاؤ (Stream of Consciousness) کو بروئے کار لا کر' کردار کے ہمزاد کو بالائی سطح پر لانے کی کوشش کرتے ہیں...... یہ طریق نفسیات کے آزاد تلازمۂ خیال سے متاثر ہے۔ دُوسرا طریق یہ ہے کہ افسانہ نگار' کردار کے ذہن کے تجزیے کے بجائے اُس کے اعمال سے "دُوسری ہستی" کو دریافت کرتا ہے۔ تیسرا یہ کہ وہ اِس ہستی کو مرکزِ نگاہ بنا کر افسانے کی اِبتدا کرتا ہے۔ ہر چند اِس ہستی کے ساتھ اُس کا گوشت پوست کا کردار منسلک رہتا ہے' تاہم یوں لگتا ہے جیسے پہلے جو سایہ تھا' اب وہ کردار ہے اَور جو کردار تھا' اب محض سایے کی حیثیت اِختیار کر گیا ہے۔ پچھلے چند برس میں افسانے کا یہ رُجحان خاصا توانا ہوا ہے اَور اِس کے تحت اُردو میں بعض عمدہ کہانیوں کا اِضافہ بھی ہوا ہے۔

غلام الثقلین نقوی، انتظار حسین، انور سجاد، رشید امجد، شمس نعمان، بلراج مینرا اور بعض دوسرے لکھنے والوں کی متعدد کہانیوں میں اِس خاص انداز کی جھلکیاں ملتی ہیں۔ رام لعل کا افسانہ "چاپ" اور بلراج کومل کا افسانہ "کنواں" اِس خاص جہت کی بہت عمدہ مثالیں ہیں۔

جب تک کردار اور اُس کی پرچھائیں کی ثنویت قائم رہے، اِن دونوں کے ربطِ باہم کا تجزیہ نئے نئے اِنکشافات کا باعث ثابت ہوتا ہے لیکن کردار سے اُس کا سایہ یا سایے سے اُس کا کردار چھن جائے تو ایک اِنتہائی صورت وجود میں آجاتی ہے۔ چنانچہ جب جدید ترین افسانے نے کردار یا ماحول کی معروضی صورت کو تج کر خود کو محض بے جسم ہیولوں تک محدود کر لیا تو کہانی کے سارے خدّوخال ہی گڈمڈ ہو گئے۔ جیسا کہ میں نے شروع میں عرض کیا تھا کہ افسانے کا فن بنیادی طور پر کہانی کہنے کا فن ہے اور یہ کہانی ماحول اور اُس کے کرداروں سے مرتب ہوتی ہے...... جب افسانے سے کردار ہی غائب ہو جائے یا اِس کا کینوس اپنی معروضیت سے دست کش ہو کر حوالے (reference) کے طور پر باقی ہی نہ رہے، یا جب اشیا ایک دوسرے سے متمیز ہی نہ ہو سکیں تو ہیولے جنم لیتے ہیں اور اِنتشار (Anarchy) کی فضا قائم ہو جاتی ہے۔ آج اُردو افسانے میں کہیں کہیں اِنتشار کا یہ رُجحان بھی نظر آنے لگا ہے اور بعض طبائع، جدیدیت کے نام پر اِس کا اِستحصال (exploitation) بھی کر رہی ہیں...... یہ ایسے ہی ہے جیسے کسی زمانے میں ترقی پسندی کے نام پر حقیقت نگاری کے رُجحان کا اِستحصال کیا گیا تھا۔

اُردو کے چند انوکھے افسانے

ارسطو نے ایک جگہ لکھا ہے:

> رُوح تین۳ واضح سطحوں پر اَپنا اِظہار کرتی ہے۔ پہلی سطح نباتات کی ہے جہاں محسوس کرنے کا عمل ہی اُس کا نمایاں ترین ثبوت ہے۔ دُوسری سطح حشرات ُالارض کی ہے جہاں محسوس کرنے کے علاوہ حرکت کرنے کا عمل' ایک اضافی وصف کے طور پر موجود ہے۔ تیسری سطح اِنسان کی ہے جہاں محسوس کرنے اَور حرکت کرنے کے علاوہ، سوچ بچار کا عمل بھی موجود ہے۔

خود اِنسانی معاشرے میں بھی اِن تینوں اَبعاد کا مشاہدہ بہ آسانی کیا جا سکتا ہے۔ مثلاً بعض افراد صرف احساس کی سطح پر زِندہ رہتے ہیں: وہ محسوس تو کرتے ہیں لیکن حرکت کرنے کے عمل کی طرف کچھ زیادہ مائل نہیں ہوتے۔ بعض ایسے ہیں جو حرکت تو کرتے ہیں (بلکہ کبھی کبھی تو خوب حرکت کرتے ہیں)' لیکن اُنھیں سمت کا بالکل پتا نہیں ہوتا۔ بعض افراد حسّاس اَور فعال ہونے کے علاوہ سوچ بچار کے بھی عادی ہوتے ہیں۔ مگر اِنسانی معاشرے میں رہتے ہوئے' اکثر افراد ایک آدھ سطح پر ہی عمرِ عزیز کا معتدبہ حصہ گزار دیتے ہیں اَور اُن متعدد اَبعاد سے نا آشنا رہتے ہیں جنھیں بھرپور زِندگی گزارنے کے لیے ناگزیر قرار دینا چاہیے۔ مثلاً جسم و جاں کے رِشتے کو برقرار رکھنے کی غرض سے جو اسلوبِ زیست اِختیار کیا جاتا ہے' اَور جو دِن بھر کام کرنے اَور رات کو گھوڑے بیچ کر سونے کے عمل پر منتج ہوتا ہے یا بقائے نسل پر سب سے زیادہ توجہ صرف کرتا ہے محض زِندگی کی حیوانی سطح ہی کا غماز ہے۔ چنانچہ وہ مسلک جو محض اِس خاص اسلوبِ حیات کے گرد گھومتا ہے' قدرتی طور پر یک طرفہ، محدود

اَور اُکھرا اقرار پاتا ہے۔ وجہ یہ کہ زِندگی محض جسمانی سطح پر زِندہ رہنے کا نام نہیں۔ اِس کی ایک سطح فطرت سے ہم آہنگ ہونے کی بھی ہے جس سے بیشتر افراد ناآشنا رہتے ہیں۔ آخر کتنے لوگ ہیں جو بازار کے تماشے سے نظریں ہٹا کر، آسماں پر اُڑتے بادلوں کو دیکھنے میں لطف محسوس کرتے ہیں! زِندگی کی ایک اَور سطح جمالیاتی حظ کی تحصیل پر منتج ہوتی ہے مگر اِس سے واقف ہونے والوں کی تعداد بھی خاصی محدود ہے۔ اَور غور کیجیے کہ رُوحانی مدارِج سے متعارف ہونے کی خواہش کتنے فی صد لوگوں کو ہے! ہم میں سے بیشتر کی زِندگی فطرت، محبت، فنونِ لطیفہ، رُوحانی اَقدار، سیر و سیاحت اَور مطالعۂ کتب کے بغیر ہی بسر ہو جاتی ہے...... یہ ایک المیہ نہیں تو کیا ہے!

اِن تمہیدی سطور کے لیے معذرت خواہ ہوں لیکن اِن کے بغیر شاید میں اپنا مدعا پوری طرح بیان نہ کر سکتا۔ مجھے دراصل یہ کہنا ہے کہ جس طرح ایک عام سا شخص محض ایک سطح پر زِندگی گزار دیتا ہے، بالکل اُسی طرح ایک عام سا افسانہ نگار، خود کو زِندگی کے محض ایک آدھ پہلو تک ہی محدود رکھتا ہے اَور اُس کی لاتعداد دُوسری سطحوں کو نظر اَنداز کر دیتا ہے۔ نتیجہ یہ کہ بہت سے افسانے محض ایک ہی ڈگر پر چلتے اَور ہماری فلم کی طرح ایک ہی ڈرامائی مثلث کو مختلف اَنداز میں پیش کرتے ہیں۔ تاہم بعض افسانہ نگار، کچھ ایسے افسانے تخلیق کر جاتے ہیں جو زِندگی کے عام پہلوؤں کی عکاسی کے بجائے، اُس کے بعض نامانوس اَبعاد کو اُجاگر کرتے ہیں...... اِسی وجہ سے وہ انوکھے اَور منفرد بھی ہیں۔ زیرِ نظر مضمون میں چند اَیسے ہی انوکھے افسانوں کی نشان دہی مقصود ہے۔

اُردو میں کہانی کی عام روِش سے اِنحراف کی ایک اَہم مثال سعادت حسن منٹو کا افسانہ "ٹوبہ ٹیک سنگھ" ہے۔ اِس افسانے کا انوکھا پن اِس بات میں ہے کہ یہاں کسی باشعور اِنسانی کردار کے بجائے (جیسا کہ عام افسانوں میں ہوتا ہے) ایک پاگل شخص کو کہانی کا موضوع بنایا گیا ہے۔ اِنسان کا اِمتیازی وصف اُس کی فراست اَور سُوجھ بُوجھ ہے لیکن جب یہ سُوجھ بُوجھ کسی وجہ سے زائل ہو جائے تو فرد نہ تو اِنسانی سطح پر ٹھہر سکتا ہے اَور نہ ہی حیوانی سطح پر اُتر پاتا ہے۔ وجہ یہ کہ حیوانی سطح بھی حیوانی سُوجھ بُوجھ سے عبارت ہے جس سے ایک پاگل عام طور پر محروم رہتا ہے۔ پاگل آدمی دراصل ایک ایسے نئے جہاں کا باسی ہے جس کے کچھ اپنے اُصول اَور آداب ہیں...... ایسے اُصول اَور آداب جو ایک باشعور اِنسان کی نظروں میں قطعاً بے معنی ہیں، اِسی لیے وہ اُنھیں پاگل پن کا نام دیتا ہے۔ قباحت یہ ہے

کہ سُوجھ بُوجھ کا معاملہ بھی جمہوری طرزِ عمل ہی کے تابع ہے۔ یعنی جس اَمر کے بارے میں زیادہ لوگ متفق ہوں' وہ عین فطری اَور جس میں محض ایک آدھ شخص مبتلا ہو' وہ خلافِ فطرت ہوتے ہوئے قابلِ گرفت ہے۔ پاگل' سوچ بچار کے نارمل اَنداز سے اِنحراف کا مرتکب ہوتا ہے' اِس لیے عام لوگوں کی نگاہوں میں قابلِ گرفت قرار پاتا ہے۔ مگر منٹو نے اپنے اِس افسانے میں یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ وہ جو عام لوگوں کی نظروں میں پاگل ہے' خود اُس کی نظروں میں انبوہ کا طرزِ عمل ایک خاص واقعے (situation) کی نسبت سے عقل و دانش کی صریحاً خلاف ورزی قرار پا سکتا ہے۔ یہ صورتِ واقعہ اُن فسادات سے متعلق ہے جو ۱۹۴۷ء میں شدّت اِختیار کر گئے تھے اَور جنھیں ایک اِجتماعی پاگل پن کے سِوا اَور کوئی نام نہیں دیا جا سکتا۔ مگر دِلچسپ بات یہ ہے کہ اِس پاگل پن کا شعور' عام لوگوں کے بجائے ایک پاگل کو ہُوا...... ایک ایسے پاگل کو جو شعور اَور لاشعور کے عین درمیان ایک ایسی ذہنی اَور جذباتی کیفیت میں مبتلا تھا جہاں سے وہ شعور اَور لاشعور (تہذیب اَور جبلت)' دونوں کی یک رنگ کارکردگی پر ایک نظر ڈال سکتا تھا۔ چنانچہ جب اُس نے نظر ڈالی اَور اُسے اپنے چاروں طرف ایک اِجتماعی پاگل پن کا سیلاب دِکھائی دیا تو اُس نے دو ملکوں کے درمیانی خطۂ زمین یعنی No Man's Land کو محفوظ ترین مقام سمجھ لیا اَور اُس سے باہر آنے سے صاف اِنکار کر دیا۔ یہ افسانہ ہر اعتبار سے منفرد اَور انوکھا ہے اَور اُردو کے چند خاص افسانوں میں شمار ہو سکتا ہے۔

دُوسری انوکھی کہانی' رحمان مذنب کا افسانہ ''پتلی جان'' ہے۔ جس طرح ''ٹوبہ ٹیک سنگھ'' اِنسان کی اِمتیازی خصوصیت (یعنی عقل و شعور) سے اِنحراف کی ایک مثال ہے' اُسی طرح ''پتلی جان'' اِنسانی جسم کی جنسی تقسیم سے ماورا ہے۔ اِنسانی سماج ایک ایسی گاڑی ہے جس کے دو پہیے ہیں...... ایک' عورت اَور دُوسرا' مرد! لیکن ''پتلی جان'' اِس گاڑی کے تیسرے پہیے کی کہانی ہے...... ایک ایسا پہیہ' گاڑی کو تو جس کی قطعاً ضرورت نہیں تھی لیکن جو کسی نہ کسی طرح گاڑی کے ساتھ چمٹ گیا ہے۔ رحمان مذنب نے اِس غیر فطری کردار کو بڑی خوبی سے پیش کیا ہے۔ اُن کی یہ کہانی ''تیسری جنس'' کو منظرِ عام پر لانے کی ایک انوکھی کاوِش ہے۔

اُردو افسانوی اَدب میں ''پتلی جان'' وہ پہلی کہانی ہے جس میں ایک ہیجڑے کی داستانِ حیات قلم بند کی گئی ہے۔ کہانی کی خوبی یہ ہے کہ اِس میں مصنف نے اُس جیتے جاگتے ماحول کو بھی پیش

کر دیا ہے جس میں اِس وضع کا کردار اُبھرتا اَور پروان چڑھتا ہے۔ اِس ماحول کے بعض نارمل کرداروں، بالخصوص حاجی کے کردار کو اُجاگر کرنے میں بھی افسانہ نگار نے گہری بصیرت کا ثبوت دیا ہے۔ تاہم اِسکا مرکزی کردار تِتلی جان ہے جو اپنے خاص ماحول کی پیداوار ہی نہیں، اُس کی بقا کا ضامن بھی ہے۔ لیکن تِتلی جان کوئی بہروپیا نہیں جو کسی خاص مقصد کی تکمیل کے لیے اپنا حلیہ تبدیل کرتا ہے، ٹوبہ ٹیک سنگھ کی طرح وہ بھی زِندگی کے تیسرے بُعد (dimension) کا باسی ہے۔ ٹوبہ ٹیک سنگھ، شعور اَور غیر شعور کے درمیان معلق ہو کر رَہ گیا تھا، تِتلی جان نسوانیت اَور مردانہ پن کے عین درمیان، ایک ایسے مقام پر رُک گیا ہے جو اِنسانی سماج کی، عورت اَور مرد میں تقسیم کی نفی کرتا ہے۔ رحمان مذنب نے اِس نفسیاتی No Man's Land کی عکاسی کر کے، اُردو کو ایک انوکھا افسانہ عطا کر دیا ہے۔

تیسری کہانی غلام الثقلین نقوی کا افسانہ "وہ" ہے جس کے کردار سلیم اَور نغمی ہیں اَور پس منظر وہ خطۂ زمین ہے جہاں نور جہاں اَور جہانگیر کے مقبرے ہیں۔ عام افسانوں کا طریق یہ ہے کہ یا تو وہ حقیقت کی زِندگی سے متعلق ہوتے ہیں اَور گوشت پوست کے کرداروں کے گرد گھومتے ہیں، یا تجریدیت سے مملو ہوتے ہیں اَور اپنے گرد خوابوں کی ایک فضا بُن لیتے ہیں جبکہ کم افسانے ایسے ہیں جو خواب اَور حقیقت کے درمیان کی سَرزمین سے متعلق ہوں...... ایک ایسی سَرزمین جس میں داخل ہوتے ہی تمام کردار مکانی طور پر ہی نہیں زمانی طور پر بھی زِندگی کے اُس دِیار میں چلے جائیں جو باسی یا مُردہ کبھی نہیں ہوتا۔ "وہ" ایک ایسا ہی افسانہ ہے جس میں سلیم اَور نغمی (جو بیسویں صدی کے کردار ہیں)، جہانگیر اَور نور جہاں کے مقبروں کی سیر کرتے ہوئے معاً آج سے کئی سَو برس پہلے کی فضا میں پہنچ جاتے ہیں...... اِس طور کہ سلیم، شہزادہ سلیم کے رُوپ میں اَور نغمی، انارکلی کے سراپے میں ڈھل جاتی ہے اَور یوں وہ انوکھا بُعد اُبھر آتا ہے جو زماں و مکاں کی تقسیم سے ماورا ہے اَور نسل کے اِجتماعی ذہن میں سدا موجود رہتا ہے۔

"وہ" ایک ایسی کہانی ہے جس میں سلیم اَور نغمی، لمحہ بھر کے لیے، زِندگی کی ایک نئی سطح کو چھونے میں کامیاب ہوتے ہیں...... بالکل جیسے کوئی صوفی، ایک لمحۂ خود فراموشی میں اُس حقیقت کی جھلک پالے جو تقسیم اَور تفریق سے ماورا ہے اَور ایک عظیم الشان وحدت کے طور پر موجود ہے...... کہانی میں اِس اَزلی واَبدی لمحے کا ذِکر اِن الفاظ میں آیا ہے:

''نغمی!''...... سلیم نے حیران ہو کر کہا...... ''تم اُس وقت کہاں تھیں!''

''مہابلی میرا رقص دیکھ رہے تھے اَور میں ایک ترک غمزہ زن کے خیال میں غرق تھی اَور وقت کے دھارے تھم گئے تھے کیونکہ وہ میرے مقابل بیٹھا ہوا تھا اَور ہندوستان کی تاریخ اُس لمحے کو فنا کی نیند سلانے کے لیے پَر تول رہی تھی!''

''نغمی!''

''میں مہرُالنسا نہیں، میں نور جہاں نہیں، میں انار کلی ہوں۔ میں وقت کے تخت پر نہیں بیٹھتی۔ میں تو ایک لمحے کو جنم دیتی ہوں اَور خود وقت کی دیواروں میں چن دی جاتی ہوں!''...... نغمی کی آواز درد میں ڈوب گئی۔

''میں نے اُس لمحے کو بھی کھو دیا۔ اَب میری تصویر کبھی مکمل نہیں ہوسکتی!''

یہ آخری الفاظ سلیم کے ہیں جس نے اُس لمحے کو محض چھو کر چھوڑ دیا جو زِندگی کی ایک انوکھی سطح کی حسین ترین علامت تھا اَور جسے گرفت میں نہ لے سکنے کے باعث وہ اپنی تصویر مکمل کرنے سے قاصر رہا۔ لیکن افسانہ نگار کا کمال دیکھیے کہ اُس نے کس چابک دستی سے اُس لمحے کا عرفان حاصل کرلیا اَور پھر اُسے قارئین کے وسیع طبقے کے سامنے پیش کر دیا۔ غلامُ الثقلین نقوی کا یہ افسانہ یقیناً اُردو کے انوکھے افسانوں کی فہرست میں ایک اِمتیازی حیثیت رکھتا ہے۔

چوتھا افسانہ انتظار حسین کا ''آخری آدمی'' ہے۔ ''ٹوبہ ٹیک سنگھ'' شعور اَور لاشعور کے درمیان اَور ''وہ'' میں اَور تم یا حقیقت اَور خواب کے درمیان معلق تھا، لیکن ''آخری آدمی'' حیوان اَور اِنسان کے درمیان کے No Man's Land کے کرب میں مبتلا ہے۔ اِنسان ایک تجرید ہے جو ہر طرح کے تضاد یا آویزش سے ماورا ہے اَور حیوان بھی اُس ذہنی یا جذباتی تضاد سے محفوظ رہتا ہے جو آدمی کا نوشتۂ تقدیر ہے۔ مگر ''آدمی'' اُس اَعراف کا باسی ہے جو جنّت اَور جہنّم کے عین درمیان واقع ہے اَور جو نفسیاتی سطح پر خیر اَور شر کی آویزش کے لیے ایک میدانِ عمل ہے۔ انتظار حسین نے ''آخری آدمی'' میں اِسی کیفیت کو علامتی اَنداز میں بیان کرنے کی انوکھی کاوِش کی ہے۔ بستی کے تمام لوگ آناً فاناً ''آدمیّت'' کی سطح سے اُتر کر ''حیوانیت'' کے درجے میں چلے گئے تھے اَور اُن کے لیے کوئی نفسیاتی مسئلہ باقی نہیں رہ گیا تھا۔ وجہ یہ کہ وہ اب جبلت کے محفوظ چھتنار کے نیچے آگئے تھے۔ ساری مصیبت تو الیاسف کے لیے تھی جو ابھی اِنسان اَور حیوان کے درمیان کہیں معلق تھا۔ اُس کے ایک

طرف بستی تھی، دُوسری طرف جنگل اَور وہ اِن دونوں کے درمیان حیران و ششدر کھڑا تھا:

الیاسف نے پہلی بستی (کیونکہ بستی اُسے جنگل سے زیادہ وحشت بھری نظر آتی تھی) کو جانے کا خیال کیا؛ مگر وہ خود ہی اِس خیال سے خائف ہو گیا اَور الیاسف کو بستی کے خالی اَور اُونچے گھروں سے خفقان ہونے لگا تھا اَور جنگل کے اُونچے درخت رہ رہ کر اُسے اپنی طرف کھینچتے تھے۔

افسانے کے متن میں بھی ایک ایسا مقام واضح طور پر اُبھرا ہے جہاں الیاسف کو اَعضا کے سمٹنے سے (جو بندر بننے کی علامت تھی) اَور اُن کے کھلنے سے (جو اِنسان بننے کی علامت تھی) بیک وقت خوف محسوس ہوا۔ اُسے یاد آیا کہ جب وہ خوف سے اپنے اَندر سمٹا تھا تو بندر بن گیا تھا۔ تب اُس نے اَندر کے خوف پر غلبہ پایا اَور اُس کے سمٹتے ہوئے اَعضا کھلنے اَور پھیلنے لگے۔ مگر اب اُس کے لیے یہ مصیبت پیدا ہوئی کہ کہیں اُس کے سارے اَعضا پھیل کر بکھر نہ جائیں۔ الیاسف دراصل آدمی کو اِنسان اَور حیوان، دونوں کی دستبرد سے محفوظ رکھنے کا خواہاں ہے۔ اُسے معلوم ہے کہ آدمیّت، خیر و شر کی آویزش سے عبارت ہے اَور پلڑے کے کسی ایک طرف جھک جانے سے قائم نہیں رہ سکتی۔ بیشک آخر آخر میں خود الیاسف بھی اپنی ہتھیلیاں زمین پر ٹیک دیتا ہے اَور پنجوں کے بل چلنے لگتا ہے، تاہم یہ کوئی اَہم بات نہیں کیونکہ الیاسف سے قبل بستی کے باقی لوگ بھی اِس تحت الثریٰ میں اُتر چکے تھے۔ افسانے کا انوکھا پن اِس بات میں ہے کہ اِس میں الیاسف کے اُس کرب کو بیان کیا گیا ہے جو اُسے بستی اَور جنگل کے درمیان لحظہ بھر رُکنے سے حاصل ہوتا ہے اَور جو آدمی کا نوشتۂ تقدیر ہی نہیں، اُس کا طُرّۂ اِمتیاز بھی ہے۔ یہ افسانہ، ہر اعتبار سے منفرد اَور انوکھا ہے اَور اُردو کے بہترین افسانوں میں شمار کیے جانے کے قابل ہے۔

اب تک جن افسانوں کا ذِکر ہوا، وہ زِندگی کے اُس مرحلے سے متعلق ہیں جسے اِصطلاحاً "ستوگن کا دَور" کہا گیا ہے۔ اب کچھ ایسی کہانیاں لیجیے جو "رجوگن کے دَور" کی عکاس ہیں۔ مثلاً سید رفیق حسین کا افسانہ "بیرو"، جس میں ایک بھی اِنسانی کردار موجود نہیں مگر جس کے حیوانی کردار مثلاً بیرو (جو ایک جنگلی نیل گائے ہے)، نازک اندام نیل گائیں، شیر اَور سفید ریچھ...... یہ سب اپنے اپنے اعمال میں اِنسانی کرداروں ہی کی طرح اُبھرتے ہیں جس سے یہ بات ثابت ہوتی ہے کہ زِندگی مزاجاً یکجان (unitary) ہونے کے باعث تقسیم اَور تفریق سے ماوراء ہے۔ اِس افسانے کا مرکزی نکتہ یہ ہے

کہ زِندگی کو حیاتیاتی ہمہ اوست کے زاویے سے بھی جاننے کی کوشش ہونا چاہیے۔ کہانی کچھ یوں ہے کہ بیرو {جو ایک پالتو (نر) نیل گائے ہے} اپنے آبائی جنگل کو واپس جانا چاہتا ہے۔ چونکہ وہ جنگل سے اب مانوس نہیں رہا' اِس لیے پہلے تو اُس میں داخل ہوتے ہوئے ہچکچاتا ہے: تاہم جب وہ جنگل میں داخل ہو جاتا ہے تو گلے کا کنٹھا اُس کے اَور جنگل کی مخلوق کے درمیان دیوار بن کر حائل ہو جاتا ہے۔ بیرو کی منزل وہ نیل گائیں ہیں جو اُسے دُور سے اِشارے تو کرتی ہیں لیکن جو محض کنٹھے کی آواز کے باعث اُس سے خائف ہیں۔ باقی کہانی بیرو کی جستجو' تعاقب' محبت اَور نفرت کی کہانی ہے۔ افسانہ نگار نے اِس کے بیان میں اپنے تجربے اَور مشاہدے سے پورا پورا کام لیا ہے۔ آخر میں جب بیرو' شیر اَور ریچھ کو ایک ہی ٹکّر سے ایک ہزار فٹ نیچے چٹانوں پر گِرا دیتا ہے' اَور اِس تصادم میں اُس کے گلے سے کنٹھا اُتر جاتا ہے' تو گریز پا نیل گائیں' بِلا جھجک اُس کے پاس آ جاتی ہیں۔ یہ افسانہ اِس اعتبار ہی سے منفرد اَور انوکھا نہیں کہ یہ جانوروں کے بارے میں لکھی گئی ایک خوبصورت اُردو کہانی ہے' یہ اِس لیے بھی منفرد ہے کہ اِس میں افسانہ نگار نے قاری کو زِندگی کی ایک نامانوس لیکن انوکھی سطح سے آشنا کرنے میں پوری کامیابی کا ثبوت دیا ہے۔

اِس سلسلے کی اگلی خوبصورت کہانی میرزا اَدیب کا افسانہ ''دِلِ ناتواں'' ہے۔ ''بیرو'' جانوروں کی کہانی تھی لیکن ''دِلِ ناتواں'' اُن چند اُردو افسانوں میں سے ایک ہے جو پَودوں کے بارے میں لکھے گئے ہیں۔ میرزا اَدیب کے اِس افسانے میں صرف تین۳ کردار ہیں...... ایک ''ننھا پَودا'' جو اَندھیرے غار کے اَندر پیدا ہوتا ہے' ایک ''شعاع'' جو چند گریزاں لمحات کے لیے اُس غار میں آتی ہے' اَور ایک اَیسا ''پودا'' جو غار کے باہر اگا ہوا ہے۔ اِن تینوں میں صرف شعاع ایک ایسا کردار ہے جو اپنی جگہ سے حرکت کرسکتا ہے' باقی کردار زمین کے ساتھ بُری طرح چمٹے ہوئے ہیں...... تاہم افسانہ نگار نے اِن کرداروں میں احساس اَور شعور کی وہی روشنی محسوس کی ہے جسے اِنسان صرف اپنی میراث سمجھتا ہے؛ اَور یوں گویا اُس نے اعلان کیا ہے کہ زِندگی جہاں کہیں بھی ہے' اُس کا پیٹرن ایک سا ہے۔ مثلاً نباتاتی سطح کے یہ کردار اِنسان ہی کی طرح محبت' بُغض اَور ندامت کے مختلف مراحل سے گزرتے ہیں اَور قاری کو اِس بات کا احساس دِلاتے ہیں کہ وہ اپنی جنس کے اَفکار و اعمال میں اِس درجہ مستغرق ہے کہ اُسے زِندگی کے کسی اَور رُوپ کے مطالعے کی فرصت ہی نہیں۔ اَیسا کیوں ہے......

نرگسیت، مطمحِ نظر کی تنگ دامانی، سُوجی ہوئی ایغو...... غرض کئی وجوہ پیش کی جاسکتی ہیں!

"بیرو" جانوروں کی کہانی تھی اَور "دلِ ناتواں" پَودوں کی؛ لیکن ممتاز مفتی کا افسانہ "اندھیرا" اُن بے جاں روغنی پُتلوں کی کہانی ہے جو مردانہ ٹوپیوں کی ایک دُکان میں کھڑے ہیں۔ افسانہ نگار کے زرخیز تخیل نے اِن پُتلوں سے زِندہ کرداروں کا کام لیا ہے اَور اِن کے اعمال' حرکات اَور تخیلات کی مدد سے زِندگی کو سمجھنے کی ایک نادِر کوشش کی ہے۔

"اندھیرا" کی کہانی بالکل سادہ ہے۔ مردانہ ٹوپیوں کی ایک دُکان میں بہت سے روغنی پُتلے سروں پر ٹوپیاں پہنے اَور ہونٹوں پر مسکراہٹ سجائے' بے حس و حرکت کھڑے ہیں۔ جب دِن کو دُکان جاگتی ہے تو یہ سو رہے ہوتے ہیں لیکن آدھی رات کو جب سنّاٹا چھا جاتا ہے' یہ بیدار ہو کر باتیں کرنے لگتے ہیں۔ اِن روغنی پُتلوں میں سے بیشتر' زِندگی سے مطمئن ہیں اَور سوچ بچار کی تکلیف تک گوارا نہیں کرتے...... چلتے پھرتے اُن اِنسانوں کی طرح جو حیاتیاتی سطح پر زِندگی گزار دیتے ہیں لیکن یہ سوچنے کی کوشش نہیں کرتے کہ اُن کی تگ و دَو کا حاصل کیا ہے' نیز زِندگی اَور کائنات کا کوئی مقصد ہے بھی کہ نہیں! تاہم اِن پُتلوں میں سے سُولا ہیٹ والا پُتلا' اپنے ماحول سے مطمئن نہیں ہے۔ پہلے تو اُس کے دِل میں اِنسان کی طرح تجسّس کی آگ بھڑک اُٹھتی ہے اَور وہ خود سے پوچھنے لگتا ہے کہ وہ کون ہے' اِس طرح کیوں کھڑا ہے اَور اُس کی زِندگی کا مقصد کیا ہے! پھر ایک دِن یہ باغی اپنے اِنجماد اَور بے بسی کو جسمانی سطح پر بھی توڑ ڈالتا ہے اَور دُکان کے اَندر آزادانہ چلنے پھرنے لگتا ہے؛ لیکن حرکت (جو نارمل حالات میں برکت کی موجب ہے)' اِس روغنی پتلے کے لیے جان لیوا ثابت ہوتی ہے اَور یہ فرش پر گِر کر ٹکڑے ٹکڑے ہو جاتا ہے۔ اگلے روز اُسے اُٹھا کر چھت کے ایک اندھیرے کونے میں پھینک دیا جاتا ہے اَور اُس کی جگہ دیوی کے ایک مجسّمے کو دے دی جاتی ہے۔ پھر جب رات آتی ہے اَور روغنی پتلے اپنے مرحوم رہبر کے نقشِ قدم پر چلنے کی تیاری کر رہے ہوتے ہیں' تو اُن کی نظریں دیوی کے خوبصورت مجسّمے کی طرف اُٹھ جاتی ہیں اَور وہ سب کچھ بھول جاتے ہیں؛ اُن کا تجسّس' بغاوت اَور عزم...... سب راکھ ہو جاتا ہے اَور وہ دیوی کے حسن کی مالا جپنے لگتے ہیں۔

ممتاز مفتی کے اِس افسانے کا انوکھا پہلو صرف یہی نہیں کہ یہ بے جاں اشیا کی کہانی ہے جس کی مدد سے اُس نے زِندگی کے اُفق کو بہت دُور تک پھیلا دیا ہے' اِس کا انوکھا پہلو یہ بھی ہے کہ اِس

میں افسانہ نگار نے علامتی اَنداز اِختیار کر کے ٗ اِنسانی وجود کی ماہیّت اَور اُس کے طریقِ کار پر روشنی ڈالنے کی کوشش کی ہے۔ ایک نیم فلسفیانہ رویّے کے باعث انتظار حسین کا ''آخری آدمی'' اَور مفتی کا ''اندھیرا'' (جو دراصل آدمی کی کہانی ہے) ایک ہی زمرے میں شامل ہیں اَور افسانے کی عام روِش سے بالکل ہٹ کر لکھی گئی کہانیاں ہیں۔

اُردو میں اِس قبیل کے چند اَور انوکھے افسانے بھی موجود ہیں......مثلاً مولوی محمد ظفر کا افسانہ ''پلکھن'' جو پَودوں کے بارے میں ہے اَور میرزا اَدیب کا افسانہ 'درونِ تیرگی' جو ذرّوں کی کہانی ہے۔ پھر سید قاسم محمود کا ایک خوبصورت افسانہ 'جوتوں کے بارے میں ہے۔ اِسی طرح رفیق حسین نے جانوروں کے بارے میں چند اَور اچھی کہانیاں بھی لکھی ہیں لیکن ایک ہی مضمون میں اُن سب کا تذکرہ ممکن نہیں۔

☆☆☆

ناولٹ کا مسئلہ

شاید ناولٹ وُہ واحد صنفِ اَدب ہے جس کے بارے میں آج کے علمی اَوراَدبی حلقے گومگو کے عالم میں مبتلا ہیں۔ بعض لوگ ناولٹ کی تعریف اِس طرح کرتے ہیں کہ ناولٹ اَور طویل مختصر افسانے میں حدِّ فاصل قائم کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔ بعض دُوسرے' ناولٹ کے ذِکر میں ناوِل ہی کی ممتاز خصوصیات کو سامنے رکھتے ہیں اَور یوں ناوِل اَور ناولٹ کو گڈ مڈ کر دیتے ہیں۔ ایک حلقہ' ناولٹ کے وجود ہی کا منکر ہے اَور اِسے علیٰحدہ صنفِ اَدب تسلیم ہی نہیں کرتا۔ زیرِ نظر مضمون کا مقصد ناوِل اَور افسانے کے فرق کو بھی واضح کرنا ہے تاکہ اِس پس منظر میں ناولٹ کے وجود یا عدم وجود کے بارے میں کچھ باتیں کہی جا سکیں۔

بادیُ النظر میں ناوِل اَور افسانے کا فرق ضخامت یا حجم سے واضح ہوتا ہے۔ یعنی جہاں ناوِل کی طوالت اِس بات کی متقاضی ہے کہ اِس کے مطالعے کے لیے طویل فرصت کا اہتمام کیا جائے' وہاں افسانہ اپنے اِختصار کے باعث محض ایک ہی نشست کا طالب ہے۔ تاہم یہ فرق ناوِل اَور افسانے میں ایک حدِّ فاصل قائم کرنے کے سلسلے میں کچھ زیادہ ممد نہیں۔ وجہ یہ کہ بعض اَوقات' افسانہ اِس قدر طویل ہوتا ہے کہ اُس کا پیکر ایک چھوٹے ناوِل سے مختلف نظر نہیں آتا۔ اِسی طرح بعض اَوقات ناوِل کا میدان محدود ہوتا ہے اَور اُس کی ضخامت پر طویل مختصر افسانے کا گماں ہونے لگتا ہے۔ فی الواقعہ ناوِل اَور افسانے کا فرق' ظاہری ہیئت کی بہ نسبت اُن کے مزاج کے تجزیاتی مطالعے ہی سے گرفت میں آسکتا ہے۔

ناوِل اَور افسانے میں پہلا اَہم فرق کینوس (canvas) کی حدود سے پیدا ہوتا ہے۔ ناوِل کا کینوس اِس قدر وسیع ہوتا ہے کہ اِس میں پورے عہد کا تہذیبی اِرتقا منعکس دِکھائی دیتا ہے۔ جس طرح کسی عہد کی تاریخ اُس کے تمام اَہم واقعات بیان کرتی ہے، بالکل اُسی طرح کسی عہد کا ناوِل اپنے زمانے کی مجلسی سماجی اَور تہذیبی اَقدار کی نقاب کشائی کرتا ہے مگر اِس فرق کے ساتھ کہ جہاں تاریخ خود کو محض حقائق کے بیان تک محدود رکھتی ہے، وہاں ناوِل اُن حقائق کے بجائے تہذیبی رُجحانات اَور سماجی تحریکات کو شخصی سطح پر پرکھتا ہے اَور کردار، پلاٹ اَور منظر کی مدد سے جیتی جاگتی زِندگی کی عکاسی کرتا ہے۔ ظاہر ہے، ایسے مقصد کے لیے (جبکہ پیشکش کے لیے فنی لوازم کو ملحوظ رکھنا بھی ضروری ہو) ایک وسیع کینوس کا اہتمام ناگزیر ہے۔ چنانچہ ناوِل کے دامن میں درجنوں کردار اَور مختلف قسم کے واقعات، ایک دُوسرے سے متصادم نظر آتے ہیں۔ اِس کے علاوہ ناوِل اُس وسیع پس منظر کو بھی اُجاگر کرتا ہے جس کی روشنی کرداروں کی ہیئت کو نمایاں کرتی ہے اَور اُنھیں ایک خاص سماجی نظام میں مناسب مقامات پر فائز کرتی ہے۔ ناوِل کے مقابلے میں افسانے کا کینوس محدود ہے اَور یہ زِندگی کے صرف ایک رُخ اَور واقعے یا کردار کے صرف ایک پہلو کو اُجاگر کرتا ہے۔ اِسی بات کو ایک مثال سے واضح کرنا ہو تو یوں کہہ سکتے ہیں کہ ایک کمرے کو زِندگی کا بدل قرار دے لیا جائے تو ناوِل اُسے اُجاگر کرنے کے لیے بجلی کے سوِچ کو دباتا ہے اَور سارے کمرے میں روشنی پھیل جاتی ہے...... اِس طور کہ کمرے کے دُوسرے گوشے نظروں سے اوجھل رہتے ہیں۔ اِس مثال سے افسانے کی تنقیص مقصود نہیں...... حقیقت یہ ہے کہ جب افسانہ نسبتاً مختصر کینوس کے باوجود شدید تاثر کو جنم دیتا ہے تو وہ لامحالہ ایک بہتر فنی نظم و ضبط کا ثبوت بھی فراہم کرتا ہے۔ چنانچہ جہاں ناوِل ایک حد تک منتشر صنفِ اَدب ہے، وہاں افسانے کی تراش، ہیئت اَور تار و پَود میں کفایت اَور اِنضباط کا احساس ہوتا ہے (مگر اِس کا ذِکر بعد میں آئے گا)۔

افسانے اَور ناوِل کا دُوسرا اَہم فرق، کردار کی پیشکش سے پیدا ہوتا ہے۔ افسانے میں بالعموم کردار کے صرف ایک پہلو یا رُجحان کو پیش کیا جاتا ہے اَور مختلف واقعات کی مدد سے صرف اُسی ایک پہلو یا رُجحان کو نمایاں کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ چونکہ کردار کا یہ پہلو یا رُجحان ایک محدود وقت میں توانا ہوتا ہے، اِس لیے افسانہ وقت کے ایک خاص لمحے اَور زِندگی کے ایک خاص دَور ہی سے متعلق نظر آتا ہے۔ بیشک بعض افسانے کردار کی ساری زِندگی پر محیط ہوتے ہیں، تاہم اُس زِندگی کی پیشکش میں

بھی افسانہ نگار اُنھیں واقعات اَور تحریکات کا اِنتخاب کرتا ہے جو کردار کے ایک خاص پہلو کو نمایاں کریں۔ کردار کو اُس کے تمام تر پہلوؤں کے ساتھ اُجاگر کرنے کے لیے ضروری ہے کہ اُسے خارجی زِندگی کی وسعتوں میں ایک خاص مقام عطا کیا جائے اَور اُس مقام سے اُن روابط کو ملحوظ رکھا جائے جو اُس کردار اَور اُس کے اِردگرد پھیلے دُوسرے کرداروں کے مابین اُستوار ہوتے ہیں۔ یہ کام ناوِل کی نسبتاً کشادہ فضا ہی میں ممکن ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بیشتر اَوقات' افسانے میں کردار کے ایک پہلو کو' بڑے فنی اِلتزام کے ساتھ پیش کیا گیا ہے؛ لیکن ایک مکمل کردار' اپنے تمام تر پہلوؤں اَور روابط کے ساتھ ناوِل ہی میں اُبھرا ہے۔ مثال کے طور پر کرشن چندر کے افسانوں میں سینکڑوں کردار بکھرے پڑے ہیں جو ایک لمحے کے لیے سامنے آتے ہیں اَور اَپنی ایک خاص اَدا' ایک خاص پہلو کو نمایاں کرکے' رُخصت ہو جاتے ہیں۔ بیشک ناظِر اِس پہلو سے بے حد متاثر ہوتا ہے اَور یہ تاثر ایک مدت تک اُس کے دِل کی گہرائیوں میں زِندہ بھی رہتا ہے' تاہم یہ کردار ایسے بھرپور اَنداز سے نہیں اُبھرتے کہ ناقابلِ فراموش ثابت ہوں۔ گویا کرشن چندر کے افسانوں کا شاید ایک کردار بھی اُس مقام کو نہیں پہنچتا جہاں اُس کے ناوِل ''شکست'' کا کردار شیام پہنچا ہے۔ اِسی طرح عصمت چغتائی کے افسانوں کے بے شمار کردار ''ٹیڑھی لکیر'' کے بھرپور کردار شمّن کا مقابلہ نہیں کر سکتے۔ یہاں بھی افسانے کی تنقیص ہرگز مقصود نہیں ...... کہنے کا مطلب صرف یہ ہے کہ ناوِل کا اپنا ایک مزاج ہے جو اُس کے پس منظر کی کشادگی سے تشکیل پاتا ہے۔ دُوسری طرف افسانے کو ایک محدود میدان میں اپنے جوہر دِکھانا پڑتے ہیں۔ چنانچہ افسانہ نگار' تاثر میں شدّت پیدا کرنے کے لیے کردار کے ایک خاص پہلو کے تجزیاتی مطالعے ہی کو سامنے رکھتا ہے اَور یوں ایک مشکل فنی مرحلے سے گزر کر کامیابی حاصل کرتا ہے۔

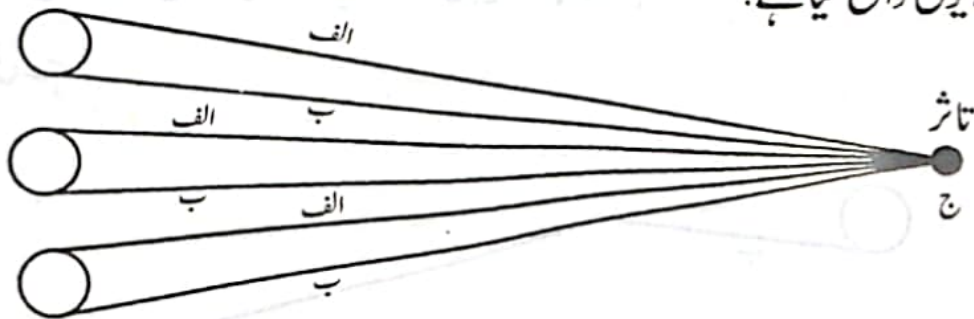
ناوِل اَور افسانے کا آخری اَہم فرق' تاثر کے ضمن میں اُبھرتا ہے۔ ناوِل میں مختلف واقعات' مختلف اَور متنوّع تاثرات پیدا کرتے ہیں...... یہ تاثرات کئی ایک شاخوں میں تقسیم ہو کر آگے بڑھتے ہیں اَور ناوِل کے بنیادی تاثر میں ضم ہوتے چلے جاتے ہیں۔ ناوِل کی مثال اُس دیو پیکر درخت کی سی ہے جس کی چھوٹی چھوٹی جڑیں (مِل جُل کر) ایک بڑی جڑ کی تشکیل کرتی ہیں اَور پھر اُسی قبیل کی بڑی جڑیں (مِل جُل کر) ایک اَور بڑی جڑ کو وجود میں لاتی ہیں؛ اَور جب اِس قسم کی چند بڑی جڑیں ایک مقام پر ملتی ہیں تو درخت کا تنا معرضِ وجود میں آجاتا ہے۔ افسانے میں بھی چھوٹے چھوٹے

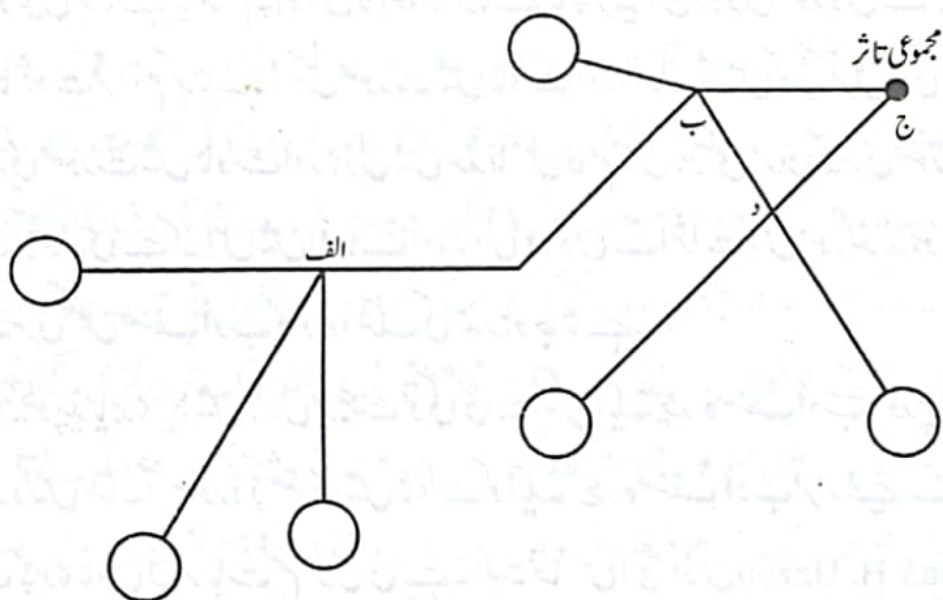
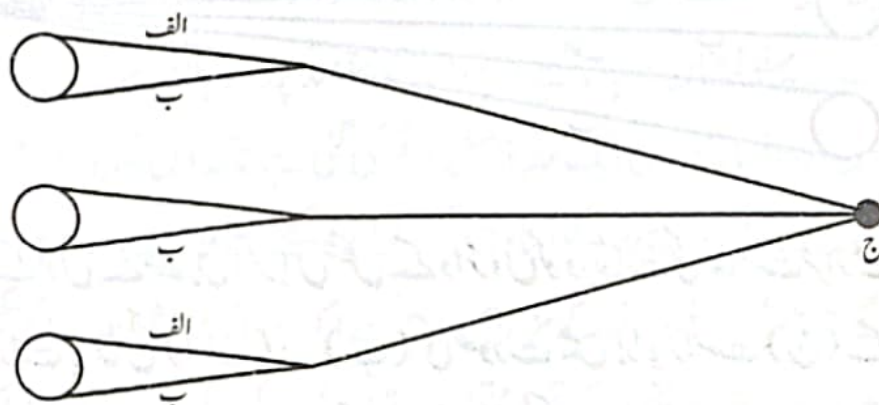
واقعات (مِل جُل کر) ایک خاص تاثر کو جنم دیتے ہیں اَور اِس قسم کے کئی ایک تاثرات (مِل جُل کر) اُس بنیادی تاثر کو کروٹ دیتے ہیں جو اَفسانے کی جان ہوتا ہے۔ کردار کے ضمن میں بھی ناوِل کا طریق کار یہی ہے۔ ناوِل کا کردار باقاعدہ اُبھرتا ہے اَور تدریجی اِرتقا یا تنزل کے مراحل سے گزر کر ایک خاص صورت میں ڈھلتے ہوئے دِکھائی دیتا ہے اَور مختلف واقعات، حادِثات اَور خارجی زِندگی سے اُس کے مختلف روابط اُن پہلوؤں کو نمایاں کرتے ہیں جن کا مجموعی نتیجہ اُس کردار کی شخصیت ہے۔ ناوِل کے برعکس افسانہ ایک بالکل دُوسری صورتِ حال کا مظہر ہے۔ ہر افسانے کا ایک بنیادی نکتہ ہوتا ہے اَور افسانے کے تمام واقعات اُسی ایک نکتے کو اُبھارنے کے لیے وقف نظر آتے ہیں۔ چنانچہ ایک اچھے افسانے کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ اُس کا ہر واقعہ، تاثر بلکہ ہر جملہ، ایک ہی مرکزی نکتے کی تعمیر میں صرف ہوتا ہے...... اِسی چیز کو بالعموم مقصد کی اِکائی کا نام دیا گیا ہے جس کا مطلب فقط یہ ہے کہ افسانے میں صرف ایک ہی منزل ہوتی ہے اَور وہ سارے واقعات اَور تاثرات جو براہِ راست اُس منزل سے متعلق نہیں ہوتے، افسانے سے خارج کر دیے جاتے ہیں۔ گویا ناوِل کی بہ نسبت افسانہ کہیں زیادہ کفایت کا طالب ہے اَور اُس کا مجموعی تاثر بڑی حد تک اُس کفایت ہی کا مرہون ہے۔ مقصد کی اِکائی کے ساتھ ساتھ تاثر کی اِکائی بھی افسانے کا طُرّۂ اِمتیاز ہے۔ جیسا کہ اُوپر ذِکر ہوا، ناوِل کے اَندر مختلف واقعات، مختلف تاثر پیدا کرتے ہیں اَور یہ تاثرات (مِل جُل کر) ایک مرکزی تاثر کو جنم دیتے ہیں لیکن افسانے میں تمام چھوٹے چھوٹے واقعات ایک ہی تاثر کو وجود میں لاتے ہیں اَور یہی افسانے کا بنیادی تاثر ہوتا ہے...... یہی حال کردار کا ہے کہ ناوِل میں مختلف واقعات، کردار کے مختلف پہلوؤں کو اُجاگر کرتے ہیں اَور پھر یہ تمام پہلو (مِل جُل کر) کردار کی بنیادی صورت کو وجود میں لاتے ہیں لیکن افسانے میں مختلف واقعات کا مدّعا کردار کے صرف ایک ہی پہلو کو نمایاں کرنا ہوتا ہے اَور جب یہ پہلو نمایاں ہو جاتا ہے تو افسانے کا مقصد پورا ہو جاتا ہے۔

اُوپر ناوِل اَور افسانے میں ایک حدِّ فاصل قائم کی گئی ہے تاکہ اِس پس منظر میں ناولٹ کی حدود کا تعین ہو سکے۔ ظاہر ہے، ناولٹ کو اَپنا وجود تسلیم کرانے کے لیے کچھ ایسے اِمتیازی اَوصاف پیش کرنا ہوں گے جو ناوِل یا افسانے کے مزاج سے اِسے ایک جداگانہ حیثیت عطا کر سکیں۔ جب افسانے کا اپنا ایک مزاج ہے جس کے تحت مختلف واقعات، زِندگی یا کردار کے صرف ایک پہلو کی

نقاب کشائی کرتے ہیں اَور دُوسری طرف ناوِل زِندگی یا کردار کو اُس کے تمام تر پہلوؤں کے ساتھ پیش کرتا ہے تو پھر سوال پیدا ہوتا ہے کہ ناولٹ کی حدود کیا ہیں ...... کیا ناولٹ زِندگی یا کردار کے محض ایک پہلو کو پیش کرتا ہے یا تمام پہلوؤں کا اِحاطہ کرتا ہے' یا پھر یہ اِن دونوں صورتوں کے بین بین اپنی ہستی کا ثبوت فراہم کرتا ہے! پہلی صورت میں ناولٹ اَور افسانے میں کوئی فرق باقی نہیں رہ جاتا؛ دُوسری صورت میں ناولٹ اَور ناوِل میں حدِّ فاصل قائم نہیں ہوسکتی؛ رہی تیسری صورت، تو اِس کی حیثیت کچھ ایسی ہے کہ اِس میں افسانے اَور ناوِل' دونوں کے اَثرات اِس طور گڈ مڈ ہوتے ہیں کہ ایک تیسری مکمل صنفِ اَدب کا وجود شک کی نذر ہو جاتا ہے۔

اِنسائیکلوپیڈیا برٹانیکا میں ناوِل پر بحث تو کی گئی ہے لیکن ایک علیٰحدہ صنفِ اَدب کے طور پر ناولٹ کا کوئی تذکرہ نہیں ملتا۔ آکسفورڈ ڈِکشنری میں ناولٹ کو ایک علیٰحدہ صنفِ اَدب قرار دینے کے بجائے محض ایک چھوٹا ناوِل کہہ کر بات ختم کردی گئی ہے۔ البتہ تھامس ایچ اُذّل (Thomas H. Uzzel) نے افسانے' ناوِل اَور ناولٹ کی حدود متعین کی ہیں اَور یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ ناولٹ ایک بالکل علیٰحدہ صنفِ اَدب کا درجہ رکھتا ہے۔ چنانچہ ضرورت اِس بات کی ہے کہ اُذّل کے نظریے کا تجزیہ کیا جائے تاکہ ناولٹ کے وجود یا عدم وجود کے بارے میں کوئی نتیجہ اَخذ کیا جا سکے۔

اُذّل نے ناولٹ کے اجزائے ترکیبی کے بارے میں تو کوئی بحث نہیں کی' البتہ ناوِل' افسانے اَور ناولٹ کے فرق کو مختلف اشکال کے ذریعے واضح کرنے کی کوشش کی ہے۔ مثلاً افسانے کے مزاج کو اُس نے یوں واضح کیا ہے:

اُذّل کے قول کے مطابق اگر اِس شکل کے دائروں کو واقعات کی علامت قرار دے لیا جائے تو اُن کے اَثرات یا نتائج (الف) اَور (ب) کی صورت میں براہِ راست (ج) کے مقام تک پہنچیں گے اَور یہی افسانے کا بنیادی اَور مرکزی تاثر ہوگا۔ لیکن ناوِل میں صورت اِس قدر سادہ اَور

تاثرات کی ترسیل اِس قدر بلا واسطہ نہیں ہوگی۔ چنانچہ ناوِل کے مزاج کو اُڈّل نے اِس شکل سے واضح کیا ہے:

اِس شکل میں دائرے، واقعات یا کرداروں کی علامت ہیں لیکن اِن کے نتائج براہِ راست (ج) کے مقام تک پہنچنے کے بجائے مختلف منازِل (الف)، (ب)، (د) پر ملنے کے بعد (ج) کی طرف پیش قدمی کرتے ہیں اَور زِندگی یا کردار کے ایک بھرپور تاثر کو جنم دیتے ہیں۔
یہاں تک تو بات بالکل صاف اَور واضح ہے لیکن جب اُڈّل ناولٹ کے مزاج کو بھی اُسی اَنداز سے واضح کرنے کی کوشش کرتا ہے تو اُلجھن پَیدا ہوجاتی ہے۔ مثلاً ناولٹ کے لیے اُس نے یہ شکل پیش کی ہے:

اِس شکل کی مدد سے اُڈَل غالبًا یہ کہنا چاہتا ہے کہ ناولٹ نہ تو افسانے کی سی سادگی اُور بِلا واسطہ طریقِ کار کا غماز ہے اُور نہ ہی اِس میں ناوِل کی سی پیچیدگی اُور پھیلاؤ پیدا ہوتا ہے۔ لیکن تشریح کے اِس اَنداز سے ایک نئی صنفِ اَدب کا وجود کیونکر ثابت ہو سکتا ہے! ناولٹ کے بارے میں اُس کی پیش کردہ شکل زیادہ سے زیادہ اُسے ناوِل کی ایک صورت ہی قرار دے سکتی ہے اُور بس! وہ یوں کہ اثرات اگر مرکز پر بِلا واسطہ طریق سے پہنچیں تو یہ افسانے کا رُوپ ہوگا اُور اگر بالواسطہ طریق سے پہنچیں تو ناوِل کا۔ چونکہ اُڈَل کے قول کے مطابق ناولٹ میں اثرات بالواسطہ طریق اِختیار کرتے ہیں؛ لہٰذا ہم زیادہ سے زیادہ اِسے ایک مختصر ناوِل ہی کا نام دے سکتے ہیں...... بالکل جیسے بِلا واسطہ طریق کی حامل کسی کہانی کو ہم زیادہ سے زیادہ ایک طویل مختصر افسانہ ہی کہہ سکتے ہیں۔

☆☆☆

چچا چھکّن

برِصغیر پاک و ہند کے لوگ فطرتاً بڑے سنجیدہ ہیں۔ وجہ غالباً یہ ہے کہ نیم بارانی علاقوں میں رہنے کے باعث' یہاں زندگی اُور موت' دونوں کی فراوانی ہے اُور زندگی بالعموم "کارِ جہاں" سے جلد اَز جلد نمٹ کر موت کی لکیر کو عبور کرنے پر مستعد رہتی ہے۔ ظاہر ہے' جب اِتنے بڑے پیمانے پر موت کا تسلط قائم ہو تو یہاں کے باشندوں کے ہاں فنا کا ایک گہرا احساس پروان چڑھے گا اُور اِن کی زندگی خوش مذاقی اُور تبسّم زیرِلب کی اُن کیفیات سے ایک بڑی حد تک تہی ہوگی جن کا ایک فعال معاشرے میں اَز خود پیدا ہو جانا بالکل قدرتی اَمر ہے۔ جارج میریڈتھ نے بغداد کے حوالے سے غلط بات نہیں کہی تھی کہ مشرقِ وسطیٰ میں ہنسی ٹھٹّھا تو تھا مگر مزاح کا وجود نہیں تھا۔ اِس تاثر کا اِطلاق برِصغیر پاک و ہند کے معاشرے پر بھی ہوتا ہے کہ یہاں ہنسی مذاق کی رَو' اَزمنہء قدیم ہی سے زندگی میں سرایت نہیں کر سکی ...... یہ ایک فاضل پُرزے کی طرح زندگی کے ساتھ چمٹی رہی ہے۔ رہس (راس) کی روایت کو اِس کے ثبوت میں پیش کیا جا سکتا ہے کہ اِس کے ساتھ "نقل" تو وابستہ رہی مگر خود رہس نے مزاح کی رَو کو قبول کرنا پسند نہ کیا۔ برِصغیر کے معاشرے میں بھی ہنسنے ہنسانے کا فریضہ ہمیشہ مَراثیوں' نقالوں اُور مسخروں ہی کے سپرد رہا ہے اُور معاشرے میں اِن لوگوں کو جو مقام حاصل ہے' وہ ہم سب کے علم میں ہے۔ اِس سے صاف ظاہر ہے کہ برِصغیر کے مزاج نے نہ صرف ہنسی مذاق کے عنصر کو اَپنی سنجیدہ کاوِشوں سے الگ رکھا بلکہ اپنی شدید "برہمنیت" کے تحت اِسے ہمیشہ "شودر" ہی کا پست مقام عطا کیا: لٰہذا سنجیدگی اُور مزاح کی یہ دُوئی اَدب میں بھی سرایت کر گئی۔ متقدمین اور

متوسطین کی غزلیں بطورِ مثال پیش کی جاسکتی ہیں جن کے اکثر اشعار تو سنجیدہ ہوتے لیکن ہنسنے ہنسانے کے لیے دو ایک ایسے مزاحیہ شعروں کا اضافہ کر دیا جاتا جن میں مذاق کا ہدف زاہد یا محتسب ہوتا۔ اُردو ڈرامے میں بھی سنجیدہ تمثیل کو مزاحیہ نقل سے ہمیشہ الگ رکھا گیا۔ واجد علی شاہ کی راس لیلا سے لے کر آغا حشر کے ڈراموں اور پھر آج کی اُردو اور پنجابی فلم تک یہ روایت خاصی مضبوط رہی ہے، یعنی ہر سنجیدہ اور جذباتی ایکٹ کے بعد سٹیج پر کوئی نہ کوئی مسخرہ آجاتا ہے جو ناظرین کے آنسو پونچھنے اور اُنھیں دوبارہ جذباتی اعتدلال پر لانے کے لیے مزاحیہ تسکین (comic relief) بہم پہنچاتا ہے (اکثر و بیشتر فلم یا ڈرامے کی کہانی سے اِس کا کوئی تعلق نہیں ہوتا)۔ اُردو کے مزاحیہ ادب میں بھی مسخرے کو پیش کرنے کی روایت بہت مقبول رہی ہے۔ چنانچہ سرشار کا خوجی اور سجاد حسین کا حاجی بغلول، مزاحیہ کردار کم اور مسخرے زیادہ ہیں۔ برِصغیر کے مخصوص معاشرتی نظام اور اُردو ادب کی طویل روایت کے باوجود اگر کوئی ایسا کردار سامنے آجائے جو زندگی کی ناہمواریوں کا عکاس ہو نہ کہ محض تفننِ طبع کا ایک ذریعہ، تو جارج میریڈتھ کی رائے کو ایک جھٹکا ضرور لگتا ہے۔ امتیاز علی تاج کا "چچا چھکن" ایک ایسی ہی تخلیق ہے کہ اُنھوں نے اُسے مسخرے کی روایت سے منقطع کر کے، ایک مزاحیہ کردار کی حیثیت میں پیش کیا ہے۔ اُردو ادب میں امتیاز علی تاج، کئی حیثیتوں سے زندہ رہیں گے؛ لیکن کسی وجہ سے اُن کی دُوسری حیثیتیں ماند پڑ جائیں تو بھی چچا چھکن کے خالق کی حیثیت میں وہ زندۂ جاوید ہیں: زمانے کی گرد اُن کا کچھ بھی بگاڑ نہیں سکتی۔

چچا چھکن، مکمل مزاحیہ کردار ہے۔ اُن لوگوں کے لیے یہ ایک لمحۂ فکریہ ہے جو اِسے جیروم کی کتاب Three Men in a Boat سے ماخوذ قرار دے کر، اِس کی اہمیت کم کرنے کی کوشش کرتے ہیں، کیونکہ امتیاز علی تاج نے اَخذ و اِکتساب کو صرف ایک آدھ خاکے تک محدود رکھا ہے؛ ورنہ دُوسرے خاکوں میں اُنھوں نے تخلیقی اُپج، گہرے مشاہدے اور ناہمواریوں کو گرفت میں لینے کی قدرت کے باعث، ایک ایسا مزاحیہ کردار تخلیق کیا ہے جو قطعاً اُن کا اپنا ہے۔ خوبی کی بات یہ ہے کہ امتیاز علی تاج نے چچا چھکن کی تعمیر میں مسخرہ پن کی قدیم روایت کو ترک کرتے ہوئے، پہلی بار کردار کی فطری ناہمواریوں سے مزاح پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ نتیجہ یہ ہے کہ اِن میں سے ایک خاکہ بھی ایسا نہیں جس میں مسخرے کے طریق کو آزمایا گیا ہو یا عملی مذاق اور مضحکہ خیز حلیے سے مدد لے کر، مزاحیہ کردار کو اُبھارنے

کی سعی کی گئی ہو۔ مسخرے کا معروف ترین حربہ یہ ہے کہ وہ اپنی ہیئتِ کذائی سے دُوسروں کو ہنسانے کی کوشش کرتا ہے۔ مثلاً وہ اپنا حلیہ بگاڑ کر یا اپنی ناہمواری کو مبالغے کے ساتھ پیش کر کے احساسِ برتری کو اُبھارتا ہے اَور لوگ اُس کی اِن حرکات و سکنات سے لطف اَندوز ہونے لگتے ہیں۔ گویا مسخرے کا اِقدام اَز سرتا پا ایک شعوری کاوِش ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ جب کوئی کردار دُوسروں کو ترغیب دے کہ وہ اُس کے ساتھ عملی مذاق کریں یا خود مصنف اُس کردار کے ذریعے ناظرین کو ہنسانے کے لیے عملی مذاق کے حربے سے کام لے تو ایسی صورت کا پیدا ہو جانا ناممکن نہیں جو بچوں کے ذوقِ مزاح کے عین مطابق ہو یا انبوہ کے ہنسی ٹھٹھا کے رُجحان کو تسکین دے۔ تاہم اگر یہ توقع کی جائے کہ اِس سے بے ساختہ اَور رواں دواں مزاح بھی پیدا ہوگا تو یہ خوش فہمی کے سوا کچھ نہیں۔ چچا چھکّن کے سلسلے میں امتیاز علی تاج نے اوّلاً مضحکہ خیز حُلیے سے کوئی مدد نہیں لی اَور اُنھیں ایک عام سے ریٹائرڈ آدمی کے رُوپ میں پیش کر دیا۔ ثانیاً وہ چچا چھکّن کو ایک خوددار، حد سے زیادہ محتاط اَور اِنتہائی اِنہماک سے ہر شے میں دِلچسپی لینے والی شخصیت کے طور پر سامنے لائے ...... اِس لیے عملی مذاق کی اُنھیں کوئی ضرورت نہ پڑی۔ ثالثاً کسی بھی مقام پر چچا چھکّن نے اِس بات کا احساس نہیں دِلایا کہ اُن کا منصب دُوسروں کے لیے تفریح کا سامان مہیا کرنا ہے: درحقیقت اپنے گھر میں (اَور یہی چچا چھکّن کا میدانِ عمل ہے) اُن کا اِس قدر رُعب اَور دبدبہ ہے کہ اکثر و بیشتر کسی کو زیرِلب ہنسنے کی بھی جرأت نہیں ہوتی۔ دُوسرے لفظوں میں امتیاز علی تاج نے مضحکہ خیز حُلیے، مسخرہ پن اَور عملی مذاق ...... اِن تینوں مروّج رویّوں کو ترک کر کے چچا چھکّن کے کردار کو پیش کیا اَور اُردو ظرافت کے اُن آزمودہ نسخوں کو مزید آزمائے بغیر ہی مزاح پیدا کرنے میں کامیابی حاصل کی۔ دیکھنا چاہیے کہ امتیاز علی تاج اپنی اِس مہم میں کہاں تک کامیاب ہوئے!

یہاں جملۂ معترضہ کے طور پر چند باتیں مزاحیہ کردار کے بارے میں بھی ہو جائیں۔ ایک عام شخص تو اُس راہرو کی طرح ہے جو سڑک پر چلتے ہوئے ذہنی اَور جسمانی طور پر چاق و چوبند رہتا ہے ...... یہ اُس کی فطرت کا تقاضا بھی ہے کیونکہ وہ ذہنی طور پر غیر حاضر ہو تو کسی بھی لمحے، حادثے کی زد پر آ سکتا ہے۔ دُوسرے، یہ شخص فیصلے کی قوّت کا مالک ہونے کے باعث، حالات کے مطابق اپنے رویّے میں تبدیلی لانے پر قادِر ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر اگر اُس کے سامنے اچانک کوئی موٹر آ جائے تو وہ قطعاً غیر شعوری طور پر ایک طرف کو ہو جائے گا اَور یوں خود کو موٹر کی زد پر آنے سے بچا لے گا۔ لیکن ایک

مزاحیہ کردار' اِن دونوں اُوصاف سے محروم ہوتا ہے: وہ چاق وچوبند ہونے کے بجائے ذہنی غیرحاضری میں مبتلا ہوتا ہے۔ اِس کی مثال اُس فلسفی کی سی ہے جو فلسفے کے کسی مسئلے پر سوچ بچار کرتے ہوئے' اپنے گھر پہنچا اُور وہاں پہنچ کر اُس نے اپنا چھاتا تو بستر پر لٹا دیا اُور خود کھونٹی سے لگ کر کھڑا ہو گیا۔ چچا چھکّن کے سلسلے میں دیکھیے کہ اُس نے اپنی عینک گم کر دی اُور پھر اُس کی تلاش میں سارے گھر کو چھان لینے کے بعد جب مایوس ہو گئے تو:

بے تابی کے عالم میں کبھی صحن سے گزر کر باہر جاتے' کبھی اَندر آ جاتے۔ کن اکھیوں سے چچی کو تاڑے جا رہے تھے۔ کبھی باہر کھڑے ہو کر' ڈاڑھی کھجانے لگتے' کبھی اَندر آ کر پیٹ سہلانا شروع کر دیتے۔ سمجھ میں نہ آتا تھا کہ کیا کریں! ''کیا بیہودہ مذاق ہے...... اُور اگر میں اُن کی اوڑھنی کو دِیا سلائی دِکھاؤں' جب؟'' اَندر کھڑے' چور نظروں سے بار بار باورچی خانے کی طرف دیکھ رہے تھے کہ اِتفاق سے بنّو' ہنڈ کلھیا کا سامان لیے اُدھر سے گزری۔ چچا نے اُسے اِشارے سے بلایا۔ آہستہ سے کہا: ''بنّو! ایک کام کیجو۔ ہماری عینک کھوئی گئی ہے۔ باورچی خانے میں کہیں رکھی تھی۔ ڈھونڈ کر لا دے گی؟

بنّو نے پوچھا......''کون سی عینک؟''

چچا بولے: ''احمق کہیں کی۔ جو عینک ہم لگاتے ہیں' اُور کون سی! مگر دیکھ' تیری اماں کو نہ معلوم ہونے پائے۔''

بنّو چچا کا مُنہ تکتے ہوئے بولی: ''عینک لگا تو رکھی ہے آپ نے!''

چچا نے چونک کر ہاتھ آنکھوں کی طرف بڑھایا: ''ہیں!'' یقین نہ آیا کہ جس شے کو ہاتھ نے چھوا' وہ عینک ہی ہے۔ اُتار لی۔ ہاتھ میں لے کر گھما گھما کر دیکھنے لگے۔ پھر حیرت کے عالم میں ایک نظر بنّو پر ڈالی: ''یہ یہیں تھی...... کب لگائی تھی ہم نے؟''

ذہنی غیرحاضری' مزاحیہ کردار کی سب سے بڑی پہچان ہے؛ لیکن لچک کی کمی کو بھی اُس کا ایک اَہم وصف تصوّر کرنا چاہیے۔ ایک عام اِنسان تو اَپنے اعمال (reflexes) پر اِنحصار کرتے ہوئے بیشتر اَوقات قطعاً غیرشعوری طور پر حالات کی تبدیلی کے مطابق اپنے روّیے کو تبدیل کر لیتا ہے اُور جب کسی موقع پر فیصلہ کرنے پر خود کو مجبور پاتا ہے تو اُس کے فیصلے اُور عمل میں کوئی زیادہ فاصلہ نہیں ہوتا۔ مگر مزاحیہ کردار' میکانکی اَنداز میں ایک چابی لگے کھلونے کی طرح ایک مخصوص کھائی میں بڑھے چلا جاتا ہے اُور ضرورت کے مطابق اپنی روِش میں تبدیلی لانے سے قاصر رہتا ہے؛ اُور اگر کسی مقام پر اُسے تبدیلی کی ضرورت کا احساس ہو بھی جائے تو اپنے فطری تذبذب اُور فیصلہ نہ کر سکنے کی ''خوبی'' کے باعث

اکثر لڑکھڑا جاتا ہے جس کے نتیجے میں ایک مضحکہ خیز صورتِ حال اَز خود پیدا ہو جاتی ہے۔ ملحوظ رہے کہ ذہنی غیر حاضری اَور کردار کی میکانکیت، مزاحیہ کردار کر اُبھارنے کے لیے صرف اُسی صورت میں کارآمد ہے جب کوئی المیہ صورتِ حال پیدا نہ ہو: مثلاً کوئی کردار اَپنی ذہنی غیر حاضری یا لچک کے فقدان کے باعث کسی تانگے سے ٹکرا کو خود کو بُری طرح زخمی کر لے تو اِس سے ناظر کے دِل میں اُس کے لیے ہمدردی پیدا ہو جائے گی جو مزاح کے لیے زہرِ قاتل ہے...... وجہ یہ کہ جو صورتِ حال ناظر کو جذباتی طور پر متاثر کرے، وہ مزاح کی تخلیق میں بیکارِ محض ہو کر رَہ جاتی ہے۔ دُوسری طرف جہاں جذبے کو تحریک نہ ملے، وہاں کردار کی ہیئتِ کذائی ہنسی کو فی الفور تحریک دے ڈالے گی: مثلاً کوئی معمر شخص اپنے خیالات میں گم، کیلے کے چھلکے پر سے پھسل کر گر پڑے اَور پھر کپڑے جھاڑتے ہوئے اُٹھ کھڑا ہو تو اِس سے ہنسی بیدار ہوگی نہ کہ ہمدردی کا جذبہ! چچا چھکّن کے سلسلے میں دیکھیے کہ لچک کی کمی کے باعث وہ خود کو مختلف مخمصوں میں گرفتار کر لیتے ہیں تو اُن کی ہیئتِ کذائی المناک عناصر سے تہی ہونے کے باعث ناظر کی ہمدردی کو برانگیختہ نہیں کر پاتی...... یوں ایک مزاحیہ صورتِ واقعہ وجود میں آجاتی ہے: مثلاً تصویر ٹانگنے کا واقعہ لیجیے:

> بہت دُشواری کے بعد چچا جان اَز سرِ نو میخ گاڑنے کی جگہ متعین کرتے ہیں۔ بائیں ہاتھ سے اُس جگہ میخ رکھتے ہیں اَور دائیں ہاتھ سے ہتھوڑا سنبھالتے ہیں۔ پہلی ہی چوٹ پڑتی ہے تو سید ھے، ہاتھ کے انگوٹھے پر...... آپ ''سی'' کر کے ہتھوڑا چھوڑ دیتے ہیں۔ وہ نیچے آکر گرتا ہے کسی کے پاؤں پر...... ''ہائے ہائے'' اَور ''اُفوہ'' اَور ''مار ڈالا'' شروع ہو جاتی ہے۔

ایک اَور واقعہ لیجیے: دھوبن کو کپڑے دینے کی مہم میں چچا کا یہ حال ہوتا ہے:

> ارے آنا آنا، او بُندو! اداماں ودّو! ارے بھئی للّو! کدھر گئے، سب دوڑ کر آنا! ہاتھ پھنس گیا، اماں ہاتھ پھنس گیا۔ ارے بھئی صندوق کے پیچھے ہاتھ پھنس گیا۔ اماں ہمارا ہاتھ، اَور کس کا ہوتا۔ یہاں کوٹھڑی میں، نہیں نکلتا۔ یہ کیا کرتے ہو؟ عقل ماری گئی ہے۔ ہاتھ کیسے کھینچے گا، ارے بھئی صندوق سرکاؤ۔ لاحول ولا، اماں زور لگاؤ۔ ایک صندوق نہیں سرکتا سب سے!

مگر چچا چھکّن کی ذہنی غیر حاضری اَور لچک کی کمی کی بہترین مثال ''تیمارداری'' کا واقعہ ہے۔ دیکھیے کہ مریض کو دوا پلاتے ہوئے، وہ کس مشینی اَنداز کا مظاہرہ کرتے ہیں:

چچا' دوا دینے کو اُٹھ کھڑے ہوئے۔ شیشی ہاتھ میں لے کر لیبل پڑھا۔ اِدھر اُدھر دیکھا' ڈاڑھی کھجلائی' پیٹ سہلایا۔ بیتاب تھے کہ کسی کو اِمداد کے لیے پکاریں۔ لیکن آج کے دِن کسی کی اِمداد لینا غیرت کو گوارا نہ تھا۔ مجبوراً خود ہی دوا دینے پر آمادہ ہوئے شیشی رکھ کر دوا نکالنے کے لیے پیالی لائے۔ کاگ نکالا۔ پہلے تو شیشی کو دانتوں میں پکڑ کر کاگ کو پیالے میں اُنڈیلنے کی کوشش فرمائی۔ اِس کے بعد لاحول کہہ کر' کاگ میز پر رکھ دیا اَور شیشی سے دوا اُنڈیلنی شروع کی۔ بوند بوند بھر نکالتے اَور آنکھیں چندھیا چندھیا کر خوراک کا نشان دیکھ لیتے۔ ذرا سی دوا نکالنی باقی تھی کہ شیشی ذرا زیادہ کھل گئی' ڈیڑھ خوراک نکل آئی۔ چچا نے پہلے تو پیالی ٹیڑھی کی کہ زائد خوراک گِرا دیں' پھر خیال آیا کہیں ضرورت سے زیادہ دوا گرا کر خوراک کی مقدار کم نہ ہو جائے۔ چنانچہ اِرادہ کیا کہ زائد دوا شیشی میں ڈال کر اطمینان کر لیں۔

پیالی سے دوا شیشی میں اُنڈیلی۔ آپ جانیے' پیالی کے چونچ تو ہوتی نہیں کہ دوا سیدھی شیشی میں چلی جاتی۔ شیشی کے باہر بہہ کر نیچے گِر پڑی۔ چچا نے ذرا دیر ہاتھ روک کر سوچا' اب کیا کریں! اِس کے سوا چارہ نظر نہ آیا کہ پیالی میں جو دوا باقی رہ گئی تھی' وہ بھی شیشی ہی میں اُنڈیل دیں اَور اَز سرِنو ایک پوری خوراک نکالیں۔ چنانچہ یک لخت اُنڈیلی۔ دوا شیشی میں تو ذرا سی گئی' باقی سب ہاتھ پر سے بہتی ہوئی فرش پر گِر پڑی۔

ذہنی غیر حاضری' لچک کا فقدان' غیر ضروری اِنہماک اَور چابی لگے کھلونے کی طرح ایک مقررہ کھائی میں گامزن رہنے کی عادت ...... یہ سب باتیں اُس میکانکی طرزِ عمل پر منتج ہوتی ہیں جسے برگساں نے ہنسی کا سب سے بڑا محرک قرار دیا ہے۔ برگساں کے مطابق:

زِندگی ہمہ وقت رواں دواں ہے اَور کہیں بھی خود کو دُہرانا پسند نہیں کرتی۔ زِندگی تغیر اَور تنوع کی دِلدادہ ہے اَور تکرار سے اِس کی روانی مجروح ہوتی ہے۔ دُوسری طرف مشینی طرزِ عمل تکرار کے سوا اَور کچھ نہیں۔

اِنسان فطرتاً تغیر پسند ہے کہ تکرار سے اِس کے تخلیقی سوتوں کے خشک ہو جانے کا اِمکان ہے۔ اِس تکرار سے اِنسان کو محفوظ رکھنے کے لیے قدرت نے اُسے ہنسی ایسا کارآمد حربہ مہیا کیا ہے جو زِندہ شے کے میکانکی عمل کا احتساب کرتا ہے تاکہ زِندہ شے' میکانکی طور پر نہیں' تخلیقی طور پر آگے بڑھے۔ جب بھی کوئی شخص کسی جامد شے کا تصوّر پیش کرے یا اُس ریکارڈ کی طرح جس پر سُوئی اٹک گئی ہو' بار بار ایک ہی بات کہتے چلا جائے' تو اُس پر ہنسنے کی خواہش کو روکنا ناممکن ہوگا۔ مزاحیہ کردار اِسی لیے مضحکہ خیز ہے کہ وہ خود کو ایک جامد شے یا زیادہ سے زیادہ ایک مشین کے طور

پر پیش کرتا ہے۔ ذہنی غیر حاضری کا مطلب ہی یہ ہے کہ کردار اَب کسی زِندہ شے کی طرح عمل اَور ردِعمل کے مدارِج سے نہیں گزر رہا' وہ خود کو بے جان شے کی طرح پیش کرنے لگا ہے۔ مثال کے طور پر جب چچا چھکّن صندوق کے پیچھے اپنا ہاتھ پھنسا لیتے ہیں یا تصویر ٹانگتے ہوئے ہتھوڑا کیل کے بجائے ہاتھ پر مار لیتے ہیں تو صاف نظر آتا ہے کہ وہ اُس ایک لمحے میں زِندہ اِنسان کی سُوجھ بُوجھ سے عاری ہو کر ایک مشین میں تبدیل ہو گئے ہیں۔ چچا چھکّن کے خاکوں میں تکرار کی روِش بھی عام ہے جو مشینی میکانکیت ہی کا ایک نمونہ ہے۔ ایک حد تک سرکس کا مسخرہ اَور فلم کا کامیڈین بھی کسی ایک فقرے کی تکرار ہی سے دیکھنے والوں کی ہنسی کو بیدار کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ مگر مزاحیہ کردار کی خوبی یہ ہے کہ وہ عام گفتگو میں ریکارڈ پر اَنکی ہُوئی سُوئی کی طرح خود کو کسی خیال یا نکتے پر مرتکز کر کے اَور باہر کی زِندگی سے منقطع ہو کر' ایک مزاحیہ صورتِ حال کو جنم دے ڈالتا ہے۔ گویا مسخرے یا کامیڈین کی تکرار' ایک شعوری کاوِش ہے جبکہ مزاحیہ کردار کی تکرار (بعض اَوقات تکیۂ کلام کی صورت میں) اُس کے اَندر کی میکانکیت کا نتیجہ ہوتی ہے۔ مثلاً چچا چھکّن' پنڈت جی سے بات سن رہے ہیں اَور بات سننے کے بجائے بات سنانے کے مقام پر رُکے کھڑے ہیں۔ چنانچہ پنڈت جی کی بات تو وہیں کی وہیں رہ جاتی ہے' البتہ چچا چھکّن کی تکرار و قطع کلامی کی صورت سے ایک ایسی مشینی فضا اُبھر آتی ہے جس پر ناظر ہنسے بغیر نہیں رہ سکتا:

> پنڈت جی بولے: "پچھلی گرمیوں' مراد آباد میں ایک عزیز کی شادی تھی۔ سواریوں کو وہاں پہنچانے کے لیے میرٹھ سے مَیں اَور میرا چھوٹا بھائی روانہ ہوئے۔ ہاپڑ جنکشن پر گاڑی بدلنی تھی' وہاں جو اُترے......"
>
> "کہاں!"
>
> "میرٹھ سے مراد آباد جاتے ہوئے گاڑی ہاپڑ جنکشن پر بدلنی پڑتی ہے۔"
>
> "یہ میرٹھ اَور مراد آباد کے راستے میں ہاپڑ کہاں سے آ گیا!"
>
> "صاحب' مجھے تو یہی راستہ معلوم ہے۔"
>
> "اَور جو دُوسرا راستہ ہو!"
>
> "کم اَز کم نزدیک کا راستہ تو یہی ہے۔"
>
> "اے لیجیے' اب دُور نزدیک پر آ گئے' یوں ہی سہی! ہماری آدھی عمر بھی ریلوں ہی کا سفر کرتے

گزری ہے۔ میں آپ کو میل ٹرین کا راستہ بتاتا ہوں۔ پھر تو دُور نزدیک کا مسئلہ بھی حل ہو جائے گا‘
حل! سنیئے‘ میرٹھ سے جایئے سہارنپور۔ سمجھ گئے؟ اَور جناب سہارنپور سے لکسر‘ لکسر سے نجیب آباد......‘‘
’’کلکتہ میل کا راستہ؟‘‘
’’اب بیچ میں نہ ٹوکیے۔ پورا راستہ سن لیجیے مجھ سے۔ نجیب آباد سے نگینہ‘ نگینہ سے دھام پور اَور جناب دھام پور سے مراد آباد‘ آیا سمجھ میں؟‘‘

یہ تو معلوم نہیں کہ پنڈت جی کی سمجھ میں کچھ آیا یا نہیں‘ البتہ ناظر نے دیکھ لیا کہ چچا چھکّن قطع کلامی کے جَوہر دِکھانے میں اِس طور مستغرق ہوئے کہ اصل قصہ ہی بھلا بیٹھے۔ اُن کے تمام تر مساعی اِس خیال پر مرتکز ہو کر رَہ گئے کہ کسی طرح پنڈت جی پر اَپنی ہمہ دانی کا رُعب جما سکیں۔ مگر دیکھنے کی بات ہے کہ یہ سب کچھ کردار کے کسی منصوبے کے باعث نہیں‘ یہ اُس کی فطری تکرار پسندی اَور مین میخ نکالنے کی روِش کے تحت نمودار ہوا۔ چنانچہ جو مزاحیہ صورتِ حال پیدا ہوئی‘ وہ پنڈت جی کے قصے سے کہیں زیادہ مضحکہ خیز تھی۔

آخر میں ’’اُردو اَدب میں طنز و مزاح‘‘ سے ایک اِقتباس پیش کرنا چاہتا ہوں تاکہ چچا چھکّن کی ذہنی غیر حاضری اَور مشینی اَنداز کا نفسیاتی پس منظر بھی سامنے آسکے:

نفسیاتی لحاظ سے دیکھا جائے تو ہر شادی شدہ مرد‘ اِزدواجی زِندگی کے ایک خاص مقام پر پہنچنے کے بعد چچا چھکّن کے قریب آجاتا ہے۔ مرد کی اصلی دُنیا گھر سے باہر ہے جہاں وہ بُری طرح مصروف رہتا ہے۔ گھر کی چار دیواری کے اَندر عورت کا راج ہوتا ہے اَور گھریلو معاملات میں اُس کا ضبط‘ نظم و نسق اَور مضبوط گرفت ایک مثالی حیثیت رکھتی ہے۔ مرد جب اِزدواجی زِندگی کے ایک خاص دَور میں گھریلو معاملات میں دخل دینے اَور اَپنا پارٹ اَدا کرنے پر مجبور ہوتا ہے‘ تو اُسے جلد ہی محسوس ہو جاتا ہے کہ اُس کی حالت تو فوج کے اُس رنگروٹ کی سی ہے جسے بہت سی باتوں کی خبر ہی نہیں۔ نتیجہ اُس احتیاط اَور کوشش کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے جو مبتدی کا اِمتیازی نشان ہے اَور جس کے باعث اُسے نِت نئی اُلجھنوں سے نبرد آزما ہونا پڑتا ہے۔ ایسے میں اگر اُس کی حرکات و سکنات میں غیر ہمواری‘ ناپختگی اَور بدحواسی کے آثار پیدا ہو جائیں اَور اُس کے سراپا میں چچا چھکّن داخل ہو کر اُس کے وقار کی گرتی ہوئی دیوار کو تھامنے کی کوشش کرنے لگیں تو یہ کوئی غیر اَغلب بات نہیں۔

☆☆☆

اِنشائیہ

اِنشائیے کی پہچان

چند روز ہوئے، ٹیلی وِژن کے ایک اَدبی پروگرام میں کسی صاحب نے اِنشائیے کے نام سے ایک مضمون پڑھا اَور شرکائے محفل نے اُس کے جملہ پہلوؤں کو بحث کا موضوع بنایا؛ مگر یہ دیکھنے کی ضرورت محسوس نہ کی کہ مضمون، اِنشائیے کے زمرے میں آیا بھی تھا یا نہیں۔ فی الواقعہ وہ مضمون، زیادہ سے زیادہ ایک طنزیہ مضمون کہلانے کا مستحق تھا، اِنشائیے سے اُس کا دُور کا بھی تعلق نہیں تھا۔ چونکہ اِنشائیے کے بارے میں عام خیال یہی ہے کہ اِس کے تحت ہر قسم کی طنزیہ یا مزاحیہ تحریر پیش کی جاسکتی ہے، اِس لیے منتظمین نے اسے اِنشائیے کے تحت ہی شمار کیا اَور شرکائے محفل نے اُس کی اِنشائی حیثیت کو چیلنج کرنا غیر ضروری سمجھا۔ اَور یہ تو ایک عام بات ہے کہ جب کوئی نقاد اِنشائیے پر قلم اُٹھاتا ہے تو وہ سر سید سے لے کر رشید احمد صدیقی، کنھیا لال کپور، کرشن چندر اَور مشتاق احمد یوسفی تک، سب بزرگوں کو اِنشائیہ لکھنے والوں میں شمار کرنا عین سعادت سمجھتا ہے۔ اِس ضمن میں مجھے ایک واقعہ بھی یاد آ گیا ہے کہ پچھلے دِنوں ایک اَدبی انجمن میں اِنشائیے کی صنف زیرِ بحث تھی کہ ایک مشہور اَدیب نے اِس صنف کی حدود کو معاً اِتنا پھیلا دیا کہ جملہ اَصنافِ اَدب اِس کے پرچم تلے کھڑے نظر آئیں۔ اُنھوں نے فرمایا کہ افسانہ، ناول، مقالہ، ڈراما شاعری ...... یہ سب اِنشائیے ہی کے مختلف رُوپ ہیں......" اِنشائی ہمہ اوست" کا یہ خالص صوفیانہ نظریہ، اِنشائیے کی صنف کو زِندہ درگور کرنے کے لیے کافی تھا۔

اصل بات یہ ہے کہ اِنشائیے کی صنف اُردو اَدب میں آ تو گئی ہے لیکن تا حال اِس کی پہچان کا مسئلہ کھٹائی میں پڑا ہوا ہے۔ ہمارے ہاں پچھلے دس بارہ برس سے قبل، اِنشائیہ نگاری کی کوئی تحریک

موجود نہیں تھی؛ البتہ طنزیہ مزاحیہ مضامین' مدتوں سے لکھے جا رہے تھے۔ مگر جب اُردو میں "اِنشائیہ" کا لفظ خالص ایسے کے لیے اِستعمال ہونا شروع ہوا تو اُدبا نے اِسے طنزیہ مزاحیہ اَدب ہی کا ایک نیا نام سمجھا اَور یوں وہ اِنشائیے کی پرکھ اَور پہچان کی طرف متوجہ نہ ہوئے۔ خوش قسمتی سے اُردو کے بعض ناقدین نے اِنشائیے کی تعریف متعین کرنے کی کوشش کی ہے جس کے نتیجے میں اب لوگ باگ اِنشائیے کے بارے میں سنجیدگی سے سوچنے لگے ہیں؛ لیکن اس کی تصریح (define) کرنا ایک بات ہے اَور اِس کی پہچان کرنا یا کرانا ایک بالکل الگ مسئلہ ہے اَور یہ عمل ریاضت اَور تربیت کے بغیر ممکن ہی نہیں۔ بعض ایسے ناقدین بھی ہیں جنھوں نے اِنشائیے کی توضیح کے سلسلے میں عمدہ مطالعے کا ثبوت دیا مگر جب وہ پہچان کے مرحلے میں داخل ہوئے تو ناکام رہ گئے۔ اِس سے مجھے وہ لطیفہ یاد آ گیا کہ کسی محفل میں ایک مشہور موسیقار نے جب گانا شروع کیا تو درمیان میں صاحبِ خانہ کی بیگم نے اُسے ٹوک کر کہا: "نا صاحب، ہم تو راگ درباری سنیں گے!" اِس پر موسیقار نے ہاتھ جوڑ کر عرض کیا: "حضور، میں راگ درباری ہی تو گا رہا ہوں!"

تو قصہ یہ ہے کہ اِنشائیے کی توضیح سے بھی زیادہ اَہم اِس کی پہچان ہے۔ جب ہم غزل کی ہیئت میں لکھی گئی بے شمار نظموں یا نظم نُما غزلوں کو رد کر کے صحیح غزل یا نظم کی نشان دہی کرنے پر قادِر ہیں تو کوئی وجہ نہیں کہ طنزیہ مزاحیہ مضامین سے اِنشائیے کو الگ کر کے نہ دِکھا سکیں۔ مگر اِس سلسلے میں محض کتابی توضیحات کی روشنی میں اِنشائیے کی تلاش ہونے لگے اَور آنکھ کی تربیت کا پہلے سے اہتمام نہ ہو تو ہر قدم پر بھٹکنے کا خطرہ لاحق رہے گا۔ مثلاً اِنشائیے کے ضمن میں ایک کلیّہ یہ ہے کہ اِنشائیہ اِختصار کے باعث دُوسری اَصنافِ اَدب سے الگ نظر آتا ہے۔ مگر اِختصار تو غزل اَور سانیٹ میں بھی ہوتا ہے اَور بعض اَوقات ڈائری کا ورق یا اخبار کا کالم بھی اِس شرط پر پورا اُتر سکتا ہے۔ اِسی طرح ایک تجریدی نظم یا افسانے میں "غیر رسمی طریقِ کار" اِختیار کرنا بھی کوئی انوکھی بات نہیں کہ نئی پود کی بیشتر نظمیں اَور افسانے تو اِنشائیے کے بارے میں ڈاکٹر جانسن کی مشہور توضیح:

A loose sally of the mind, an irregular indigested piece, not a regular and orderly composition.

کے عین مطابق ہیں..... تو کیا اُنھیں بھی اِنشائیے ہی کے تحت شمار کر لیا جائے! پھر اِنشائیے کا ایک خاص وصف یہ بھی ہے کہ یہ اِظہارِ ذات کی ایک صورت ہے مگر اِظہارِ ذات کی شرط تو ہر تخلیق کے لیے

ضروری ہے کہ اِس کے بغیر فنی تخلیق، ایک صحافتی کالم سے الگ نظر آ ہی نہیں سکتی۔ چنانچہ جب بعض نقاد، اِظہارِ ذات کو اِنشائیے کا واحد طُرّۂ اِمتیاز متصوّر کرتے ہیں تو کچھ اَذہان کا تمام اَصنافِ اَدب کو اِنشائیے کے تحت مجتمع کر لینا سمجھ میں آتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ اِختصار (بلکہ کفایت)، غیر رسمی طریقِ کار، اِظہارِ ذات اَور متعدِّد دُوسرے اَوصاف، اِنشائیے کے لیے ناگزیر تو ہیں لیکن اِن کے علاوہ بھی ایک وصف ایسا ہے جو اِنشائیے کو دُوسری اَصناف سے جدا کرتا ہے اَور یہ "وصف" سمجھانے کا نہیں، پہچاننے کی شے ہے۔ تاہم میں اِس سلسلے میں ایک مثال سے اپنا مدّعا بیان کرنے کی کوشش کروں گا۔

فرض کیجیے کہ آپ سے کبوتر بازی کے موضوع پر کوئی مضمون لکھنے کی فرمائش کی گئی ہے، یا فرض کیجیے کہ آپ کو اَپنے اَندر سے اِس موضوع پر لکھنے کی تحریک ہوئی ہے۔ اب یہ آپ کی مخصوص داخلی جہت پر منحصر ہے کہ آپ کس قسم کا مضمون لکھیں گے۔ اگر آپ محقق ہیں یا اُس خاص لمحے میں آپ پر تحقیق کا جذبہ غالب ہے تو آپ کبوتر بازی کی ساری تاریخ کا جائزہ لیں گے اَور بتائیں گے کہ کبوتر بازی کن سیاسی، سماجی یا معاشی تحریکات کے تحت پروان چڑھی؛ کس کس زمانے میں اِس نے کیا کیا رنگ اِختیار کیے؛ کون کون سے مشہور کبوتر باز گزرے ہیں؛ اَور کس طرح کبوتر بازی کا یہ رُجحان آج کے زمانے تک بڑھتے چلا آیا ہے! ایسی صورت میں آپ کا یہ مضمون کبوتر بازی پر ایک تحقیقی مقالہ قرار پائے گا۔ لیکن آپ مضمون لکھنے سے پہلے تحقیق کے مُوڈ میں نہیں ہیں اَور کبوتر بازی کے رُجحان کو قومی وقار کے منافی سمجھتے ہیں تو آپ ایسا مضمون لکھیں گے جس میں کبوتر بازی کے رُجحان کو خندۂ اِستہزا میں اُڑانے کی کوشش ہوگی: آپ گویا ایک بلند ٹیلے پر کھڑے ہو کر، تمام کبوتر بازوں کو طنز کے تیروں سے چھلنی کرتے چلے جائیں گے...... ایسی صورت میں آپ کا مضمون، طنزیہ قرار پائے گا۔ اب فرض کیجیے کہ مضمون لکھنے سے پہلے آپ کے اعصاب میں تشنج کی کوئی کیفیت موجود نہیں اَور آپ ہر معاملے میں اِغماض و درگزر سے کام لینے کے مُوڈ میں ہیں، تو آپ کبوتر بازی کے موضوع کو یوں پیش کریں گے کہ کبوتر باز کی ہر حرکت آپ کے تفنّنِ طبع کے لیے مہمیز کا کام دے گی: کبوتر باز کی طرف آپ کے ردِّعمل میں درشتی یا حقارت نہیں ہوگی، ایک نیم متبسّم اَندازِ نظر ہوگا جس کے تحت آپ کبوتر باز کے غیر ضروری اِنہماک سے لطف اَندوز ہوں گے...... ایسی صورت میں آپ کی تحریر، مزاحیہ مضمون متصوّر ہوگی۔ اب فرض کیجیے کہ آپ اپنے

مکان کی چھت پر سے ہمسایے کی کبوتر بازی کا نظارہ تو کرتے رہے ہیں لیکن ایک صبح آپ یکایک محسوس کرتے ہیں کہ کبوتر بازی کے تجربے سے گزرے بغیر آپ کا زندہ رہنا محال ہے: لہٰذا آپ کسی نہ کسی طرح ہمسایے کو مجبور کر دیتے ہیں کہ وہ آپ کو اپنے مکان کی چھت پر آنے اور کبوتر اُڑانے کی دعوت دے: اِس کے بعد آپ ایک چھڑی کی مدد سے کبوتر کو ہوا میں اُڑاتے ہیں اور وہ آنِ واحد میں ایک سفید نقطہ بن کر آسمانی پہنائیوں میں گم ہو جاتا ہے اور اِس کے ساتھ ہی آپ محسوس کرتے ہیں جیسے آپ اپنی ذات کی سلاخوں کو توڑ کر ایک بے کراں نیلاہٹ میں تحلیل ہو گئے ہیں؛ خود فراموشی کے چند لمحات گزرتے ہیں جن میں زماں و مکاں کی جملہ حدیں معدوم ہو جاتی ہیں اور تب نیلاہٹ کے "ناموجود" میں سے وُہی سفید نقطہ اِس طرح ظاہر ہوتا ہے جیسے کوئی خیال یا تشبیہ یا شبنم کا ایک لرزتا ہوا سفید براق قطرہ جو آپ کی بھیگی ہوئی پلکوں پر اُتر آتا ہے اور پھر پوری آنکھ میں پھیل جاتا ہے؛ تب ایک ہلکی سی پھڑپھڑاہٹ کے ساتھ وہی سفید کبوتر آپ کی چھڑی پر آن بیٹھتا ہے اور آپ دوبارہ آسمان سے زمین پر آجاتے ہیں...... اب اگر آپ اِس تجربے اور اِس تجربے سے پھوٹنے والے اِنکشافات کو مضمون میں سموئیں گے اور کبوتر اُڑانے کے عمل سے آپ نے جو حَظ کشید کیا اُسے قاری تک پہنچانے کا اہتمام کریں گے تو آپ کا یہ مضمون 'انشائیے' کے تحت شمار ہوگا بشرطیکہ آپ اِنشائیے کے باقی تقاضوں کو ملحوظ رکھ کر اَیسا کریں: مثلاً یہ کہ اسلوب کی تازگی اور شگفتگی برقرار رہے؛ مضمون نہ تو اِتنا گھُٹا ہُوا ہو کہ احساس کے پَر قطع ہو جائیں اور نہ ہی اِتنا پھیلا ہوا کہ ہَوا میں تحلیل ہو کر رَہ جائے؛ اِس پر کہانی کا عنصر محیط نہ ہو (کیونکہ کہانی آغاز اور انجام کی حدود میں جکڑی ہوتی ہے اور اِنشائیہ اِس قسم کے رکھ رکھاؤ اور نظم و ضبط کا متحمل نہیں ہوسکتا)؛ اِس میں ایک نیا اور تازہ زاویہ اُبھرے (جیسے آپ کسی شے کو زندگی میں پہلی بار دیکھ رہے ہیں)، مگر یہ زاویۂ نگاہ کسی نظریے یا فلسفے کی تبلیغ کا رُوپ نہ دھارے۔ مطلب یہ کہ اِنشائیہ دیکھنے کا ایک تیکھا زاویہ ہے...... مسّرت کشید کرنے کا ایک انوکھا عمل! جو تحریر اِس خاص مزاج کی حامل ہوگی 'انشائیے' کے تحت شمار ہوگی۔

آج سے کچھ عرصہ پہلے کا واقعہ ہے کہ ایک روز مری میں میرے ایک عزیز نے جب "اِنشائیے کے مزاج" کے بارے میں مجھ سے اِستفسار کیا تو میں نے ایک مثال سے اپنا موقف یوں واضح کیا کہ ہر روز سینکڑوں افراد، سمندر کنارے سیر کو جاتے ہیں اور اُن میں سے ہر شخص اپنے طور پر سمندر کا نظارہ

کرتا ہے۔ ایک عام آدمی تو سمندر کی ہَوا کو پھیپھڑوں میں بھر لینے پر ہی اِکتفا کرے گا لیکن ایک بزنس مین کا ذہن شاید سمندر کی موجوں کے بجائے سمندری جہازوں کی نقل و حرکت میں زیادہ دِلچسپی لے۔ پھر ایک عاشقِ زار، شاید سمندر کی موجوں کے تلاطم میں اپنے جذبات کے تلاطم کا عکس دیکھے؛ اَور ایک شاعر، سمندر کے بے اَنت پھیلاؤ سے اِنسانی زِندگی کی محدودیت اَور فنا کا تصوّر قائم کرنے لگے۔ لیکن آپ اگر اِن گھسی پٹی راہوں سے الگ ہو کر، ایک نئے زاویے سے سمندر کو دیکھنے کے متمنی ہیں تو آپ سمندر کی طرف پُشت کر کے کھڑے ہو جائیں اَور پھر جھک کر اَپنی ٹانگوں میں سے سمندر کو دیکھیں تو آپ کو ایک ایسا منظر دِکھائی دے گا جو آپ سے پہلے شاذ ہی کسی اَور کو نظر آیا ہو۔ ٹانگوں میں سے سمندر کو دیکھنے کی یہ روِش دراصل ایک نیا زاویہ عطا کرے گی جو دیکھنے کے مروّج اَنداز سے آپ کو آزاد کر دے گی۔ اِس نئے مقام کی تسخیر کے بعد آپ کے ہاں جو عجیب و غریب ردِّعمل مرتب ہوگا، وہی اِنشائیے کی جان ہے۔ ہم میں سے ہر شخص ایک "مرکز" سے بندھا ہوا ہے: اِنشائیہ اُس وقت وجود میں آتا ہے جب آپ اُس مرکز سے خود کو منقطع کر کے، اپنے لیے ایک اَور مرکز دریافت کر لیتے ہیں اَور آپ کو اَپنا ماحول ایک بالکل نئے رُوپ میں نظر آنے لگتا ہے۔ اُس روز تو میرے دوست نے اِس سلسلے میں کچھ نہ کہا لیکن اِس کے بعد اُنھوں نے ایک اَدبی محفل میں میری پیش کردہ مثال کا حوالہ دیتے ہوئے کہا:

> وزیر آغا، سمندر کو ٹانگوں میں سے دیکھنا، اِنشائیے کے لیے ضروری سمجھتے ہیں جبکہ میرے ساتھ مصیبت یہ ہے کہ میں سمندر کے ساتھ ساتھ سمندر کو ٹانگوں میں سے جھک کر دیکھنے والے کو بھی دیکھتا ہوں اَور اُس کی ہیئتِ کذائی سے محظوظ ہوتا ہوں۔

مجھے اپنے دوست کا یہ تاثر جان کر بے حد خوشی ہوئی: اِس سے مجھے اَندازہ ہوا کہ احباب، اِنشائیے اَور طنزیہ مضمون کو بعض اَوقات کیسے خلط ملط کر دیتے ہیں! حقیقت یہ ہے کہ جب مضمون نگار اپنی ٹانگوں میں سے سمندر کو دیکھ رہا تھا تو اپنے اِس تجربے سے لطف کشید کرنے میں اِس قدر محو تھا کہ اُس کی وہ "نظرِ احتساب"، ہی مفلوج ہو کر رَہ گئی تھی جو محض ہیئتِ کذائی سے محظوظ ہوتی ہے۔ لطف اَندوزی کا رُجحان، دونوں میں مشترک ہے لیکن مزاج کے اعتبار سے اِن میں بُعدُ القطبین ہے۔ ایک "تجربے سے گزرنے" کا لطف ہے اَور دُوسرا، تجربے کو "خندۂ اِستہزا میں اُڑانے" کا لطف! اپنی یا کسی کی ہیئتِ کذائی

کو دیکھنا یا دِکھانا' طنز و مزاح کو تو تحریک دے سکتا ہے' اِنشائیے کی مخصوص کیفیت کو اُبھار نہیں سکتا۔ اِس لیے جو لوگ ہمہ وقت فراز یا نشیب سے ماحول کو دیکھتے ہیں' وہ طنزیہ یا مزاحیہ مضمون تو لکھ لیتے ہیں' اِنشائیہ تخلیق نہیں کر پاتے۔ اِنشائیہ فراز یا نشیب کی نہیں' ہموار سطح کی پیداوار ہے۔ مطلب یہ کہ فراز' آپ کے احساسِ برتری کو جنبش میں لاتا ہے اَور نشیب' احساسِ کمتری کو؛ لیکن ہموار سطح سے رِفاقت اَور دوستی کو تحریک ملتی ہے۔ اِسی لیے اِنشائیے کے بارے میں یہ کہا گیا ہے:

> اِس کا خالق' اُس شخص کی طرح ہے جو دفتر سے چھٹی کے بعد اَپنے گھر پہنچتا ہے؛ چُست اَور تنگ سا لباس اُتار کر' ڈِھیلے ڈھالے کپڑے پہن لیتا ہے؛ اَور ایک آرام دِہ مُوڑھے پر نیم دراز ہو کر اَور حُقّے کی نَے ہاتھ میں لے کر' اِنتہائی بشاشت اَور مَسرّت سے اپنے اَحباب سے مصروفِ گفتگو ہو جاتا ہے...... اِنشائیے کی صنف اِسی شگفتہ مُوڈ کی پیداوار ہے۔

اِنشائیہ اُردو میں نو وارِد ہے...... لیکن بعض لوگ ابھی سے یہ کہہ رہے ہیں کہ اِنشائیہ اپنی جنم بھُومی (یعنی مغرب) میں تو دم توڑ چُکا ہے' اب اُردو والے اِس مُردے کو کیونکر زِندہ کریں گے (یہ اعتراض اوّل اوّل شمس الرحمٰن فاروقی نے کیا تھا)۔ اِس ضمن میں مجھے یہ کہنا ہے کہ مغرب میں ایک بار نہیں' متعدّد بار اِنشائیے کی مَوت کا باضابطہ اعلان ہو چُکا ہے' لیکن غزل کی طرح اِنشائیہ بھی ایک ایسی سخت جاں اَور کافر صنفِ اَدب ہے کہ ہر اعلان کے بعد یہ پہلے سے زیادہ توانائی کے ساتھ منظرِ عام پر آئی ہے...... مثلاً خیال کیجیے کہ پہلی جنگِ عظیم سے رُبع صدی قبل مس کیپلر نے "اِنشائیے کی مَوت" (The Passing of the Essay) میں لکھا تھا:

> اَب زمانہ بدل گیا ہے اَور Essay (یعنی اِنشائیہ)' اپنی افادیت کھو بیٹھا ہے' اِس لیے اِنشائیہ نگار (یعنی Essay Writer) کو اَپنے لیے کوئی اَور کام تجویز کر لینا چاہیے!

واضح رہے کہ محترمہ نے یہ مشورہ اُس وقت دیا تھا جب بیسویں صدی کے مشہور اِنشائیہ نگار بیر بھوم' چسٹرٹن' ہکسلے' ورجینیا وولف' لیوس اَور رابرٹ لنڈ' نیز متعدّد اَمریکی اِنشائیہ نگار ابھی سامنے نہیں آئے تھے۔ یہ نہیں کہ کیپلر کے بعد اِنشائیے کی مَوت کا کسی نے دوبارہ اعلان ہی نہیں کیا' بیسویں صدی میں تو بار بار اَیسا ہوا' حتیٰ کہ ورجینیا وولف کو The Common Reader میں لکھنا پڑا کہ:

> غم نہ کرو...... اِنشائیہ بالکل زِندہ ہے۔ ہاں وقت کے ساتھ اِس نے اپنا چولا ضرور بدل لیا ہے'

مگر اِس کی مَوت کا تو سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔

حقیقت یہ ہے کہ خود مغرب میں بھی اِنشائیے نے کہیں اَب جا کر اپنی اصلی صورت دریافت کی ہے۔ ایڈیسن سٹیل اَور ہیزلٹ کے اِنشائیوں کو پڑھیں اَور پھر بیسویں صدی کے رابرٹ لنڈ، بیر بوہم اَور چیسٹرٹن کے اِنشائیوں کا مطالعہ کریں تو اَندازہ ہوگا کہ اِنشائیے نے کتنا لمبا سفر طے کیا ہے اَور اب اِس میں کس درجہ نکھار، کفایت اَور گہرائی پیدا ہوگئی ہے۔ دراصل اِنشائیہ اپنے اصل رُوپ میں اُس وقت پیدا ہوتا ہے جب زبان، اِرتقا کے مراحل طے کر لیتی ہے اَور اُس میں اِنشائیے کے مخصوص لطیف زاویے کو لفظوں کی گرفت میں لینے کی سکت پیدا ہو جاتی ہے۔ اِنشائیے کے مواد کی نوعیت ہی کچھ ایسی ہے کہ یہ کسی اَور صنفِ اَدب میں سما ہی نہیں سکتا۔ چنانچہ لامحالہ اِسے اپنے لیے ایک نیا پیمانہ خلق کرنے کی ضرورت پڑتی ہے؛ مگر یہ پیمانہ اِس قدر لطیف اَور نازک ہے کہ کم ترقی یافتہ زبانوں میں اِس کے وجود میں آنے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ خوشی کی بات ہے کہ آزادی کے بعد اُردو نثر نے اِس تیزی سے اِرتقائی مدارِج طے کیے ہیں کہ اِس میں اب اِنشائیہ بھی نمودار ہو گیا ہے...... اِس فتح کے بعد بھی اگر ہم میں سے کچھ لوگ، اِسے طنزیہ مزاحیہ مضامین کی پُرانی روایت ہی کا ایک حصہ سمجھنے پر مصر ہوں تو پھر اِنشائیے کی ترقی کے اِمکانات کیونکر رَوشن ہو سکتے ہیں!

عابد علی عابد ــــ ایک نقّاد

اُردو میں اِنتقادِ اَدبیات کے سلسلے میں دو رویّے بہت نمایاں رہے ہیں۔ پہلا رویّہ جس کی اِبتدا اَور رواج تذکروں سے ہوا، خالصتاً مشرقی ہے۔ مشرق میں اِستخراجی اَندازِ فکر کے تحت، خیال کا نزول ایک وہبی عمل قرار پایا ہے۔ نیز اِس خیال کو اِختصار اَور کفایت کے ساتھ بیان کرنے کی رَوِش بہت توانا رہی ہے۔ غزل، رُباعی اَور دوہے وغیرہ کا رواج اِسی کفایت پسندی کا مظہر ہے۔ تذکروں میں اِس رَوِش نے اِنتقادی اِشاروں کی صورت میں اپنا اِظہار کیا اَور تنقیدی فیصلے صادِر کرتے وقت ایک اعلیٰ ذوقِ نظر کے برملا اِظہار ہی کو کافی سمجھا...... اِس توقع کے ساتھ کہ قاری کا اعلیٰ ذوقِ نظر اِس کی فی الفور تصدیق کر دے گا۔ دُوسرا رویّہ مغربی اُصولِ اِنتقاد کی روشنی میں اَدب کا جائزہ لینے کی صورت میں نمایاں ہوا۔ اِس رویّے کے تحت تجزیاتی مطالعے کی رَوِش عام ہوئی اَور اَدب پارے کو اَدیب کے شخصی کوائف ہی کی روشنی میں نہیں، اُس کے زمانے کی معاشی، سیاسی اَور عوامی زِندگی کے علاوہ اُس کے ماضی اَور مستقبل یعنی اُس کے تہذیبی ثقافتی ورثے اَور تعمیری خوابوں کے حوالے سے بھی دیکھنے کی کوشش ہوئی۔ مگر بدقسمتی سے اُردو کے بیشتر ناقدین اُن حقائق اَور علوم سے پوری طرح آشنا نہیں تھے جنھیں مغربی ناقدین، نقدُالادب کے سلسلے میں عام طور سے بروئے کار لاتے ہیں۔ نتیجہ یہ نکلا کہ علوم اَور حقائق کے بارے میں ہمارے ناقدین کا ادھورا علم اُن کے راستے کا سنگِ گراں بن گیا۔ اُن کی تنقید میں زیادہ سے زیادہ مغربی اَفکار کی صدائے بازگشت ہی پیدا ہو سکی، وہ طباعی وجود میں نہ آسکی جو مغربی ناقدین کا اِمتیازی وصف ہے۔

سید عابد علی عابدؔ اُردو کے اُن معدودے چند ناقدین میں سے ہیں جن کے ہاں اِن دونوں رویّوں کا سراغ ملتا ہے۔ اُنھوں نے مشرقی تنقید سے یہ بات اَخذ کی کہ اَدب پارے کے تاثر کا اِنحصار ایک بڑی حد تک لفظ کی ندرت اَور معنی کی عظمت اَور رفعت پر ہے۔ چنانچہ کوئی تحریر صرف اُس وقت اَدب کے تحت شمار ہو سکتی ہے جب موزوں الفاظ' فکر کی عظمت اَور رفعت کا اِحاطہ کرنے میں پوری طرح کامیاب ہو جائیں۔ عابد علی عابد کے اَلفاظ میں:

> ہم اَدب کی یہ تعریف کر سکتے ہیں کہ اَدب اُن تحریروں کو کہتے ہیں جن کے معانی میں یک گونہ رفعت و عظمت ہو اَور جن کا اُسلوب فنکارانہ حسن کا حامل ہو۔

رہا یہ سوال کہ معنی یا خیال کہاں سے وارِد ہوا...... ہر چند اِس ضمن میں عابد علی عابد نے مغربی تنقید سے بھی اَثرات قبول کیے اَور بعض تنقیدی اِشاروں کی صورت میں اُن کا اِظہار بھی کیا' تاہم اُن کے ذہن میں یہی ایک بنیادی نکتہ کارفرما رہا کہ ''خیال'' فن کار کے باطنی وجود میں جنم لیتا ہے اَور فطرت اَور رُوحِ اِنسانی' اُمورِ ربّی ہیں اَور خدا کی ذات وصفات کی مظہر...... جس کا واضح مفہوم یہ ہے کہ شاعر کو تلمیذ الرحمٰن کہنے کا جو اَنداز مشرق میں رائج رہا ہے اَور جس کے مطابق خیال' شاعر کے باطن میں وارِد ہوتا ہے' جسے وہ بعد اَزاں الفاظ میں بیان کرنے کی کوشش کرتا ہے...... عابد علی عابد کے ذہنی پس منظر میں بھی موجود تھا۔ چنانچہ وہ لکھتے ہیں:

> صرف یہی نہیں کہ آرٹ صورت پذیر ہوتا ہے؛ اِس کی ایک صورت یہ بھی ہے کہ وجود میں آنے سے پہلے' صورت پذیری سے پہلے' یعنی دُنیائے خارج میں متشکل ہونے سے پہلے' ذہناً موجود ہوتا ہے: بہ الفاظِ دیگر تخیل کے سانچے میں ڈھلتا ہے۔ اپنی فکر کے صوری اِبلاغ و اِظہار سے پہلے ہم اپنے ذہن میں ایک تصویر بناتے ہیں؛ یہی ذہنی تصویر' خارجی دُنیا میں متشکل ہوتی اَور آرٹ کہلاتی ہے۔

عابد علی عابد کی یہ تحریر اِس بات پر دال ہے کہ وہ اپنی بات ''خیال'' کے ورود سے شروع کرتے ہیں اَور پھر ساری بحث خیال کے اِبلاغ و اِظہار کے لیے وقف کر دیتے ہیں۔ یہ خالص مشرقی اَندازِ نظر ہے جس کے مطابق خیال' آسماں سے نازِل ہوتا ہے (آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں)۔ دُوسری طرف مغربی تنقید نے خیال کے محرکات سے بحث کی ہے اَور اِس ضمن میں اُن تمام نفسیاتی' تاریخی' معاشی اَور تہذیبی عوامل کی نشان دہی کی ہے جو خیال کی تعمیر میں صَرف ہوتے ہیں...... اصلاً

یہ تجزیاتی اَور اِستقرائی انداز ہے؛ مگر عابد علی عابد کا مشرقی مزاج مغربی تنقید کے اِس تجزیاتی عمل کا متحمل نہ ہوسکتا تھا۔ چنانچہ اُنھوں نے خیال کے ورود سے اپنی بات کا آغاز کیا اَور اگر کہیں خیال کے محرکات کا ذِکر بھی کیا تو

ذوقِ داستاں سرائی، ذوقِ خود نمائی اَور ذوقِ بزم آرائی

سے آگے نہ گئے۔ میری رائے میں عابد علی عابد کی مشرقیت نے اُنھیں خیال کے پس منظر کا تجزیہ کرنے اَور اِس کی آمد کے جملہ راستوں کو منوّر کرنے کی طرف پوری طرح راغب نہ ہونے دیا گو مغربی تنقید کے مطالعے کے باعث اَور اُس کے تقاضوں کے پیشِ نظر، وہ اُصولاً تجزیاتی عمل کی اِفادیت اَور محرکات تلاش کرنے کے میلان کی اہمیت کے ضرور قائل تھے۔ گویا ایک طرف اُن کے ذوقِ نظر کی وہ خاص جہت تھی جس پر مشرقیت کی چھاپ تھی اَور دُوسری طرف اُن کا وہ ذہنی رویّہ تھا جو مغربی تنقید کے وسیع مطالعے سے مرتب ہوا تھا۔ نتیجہ یہ نکلا کہ اُنھوں نے محرکات کا ذِکر تو کیا لیکن بات محض چند سرسری نکات سے آگے نہ جاسکی۔ اصل بات یہ ہے کہ عابد علی عابد، خیال کے ورود کو فن کار کی وہبی سوچ کا کرشمہ مانتے ہیں اَور ادب کو اِس "خیال" کی صورت پذیری کا نام دیتے ہیں؛ مگر اِن دونوں مراحل کے شدید باہمی ربط کا تجزیہ نہ کرسکنے کے باعث قاری کو یہ تصوّر دیتے ہیں کہ اِن دونوں میں زمانی بُعد موجود ہوتا ہے یعنی فن کار، پہلے اپنے ذہن میں ایک تصویر بناتا ہے اَور بعد ازاں اُس کے صوری اِظہار و ابلاغ کی طرف متوجّہ ہوتا ہے حالانکہ یہ نظریہ ایک عام قاری کے ذہن پر تخلیق کے میکانکی عمل ہی کو واضح کرے گا۔ میرا ذاتی خیال یہ ہے کہ ایک حساس شاعر ہونے کی حیثیت سے عابد علی عابد، خیال اَور اُس کی صورت پذیری کے باہمی ربط سے آگاہ تھے لیکن مشرقی اندازِ فکر کے اثرات کے باعث وہ اِس "ربط" کے تجزیاتی مطالعے کی طرف راغب نہ ہوسکے۔ حقیقت یہ ہے کہ ہر خیال اپنے ایک نورانی سے "جذباتی ہالے" کے ساتھ وارِد ہوتا ہے مگر جیسے جیسے وقت گزرتا ہے، یہ ہالہ غائب ہونے لگتا ہے حتیٰ کہ وہ لمحہ آجاتا ہے جب "خیال" ننگا رہ جاتا ہے یعنی جذبے سے اُس کا رِشتہ منقطع ہوجاتا ہے۔ اگر کوئی شاعر تخلیقی دباؤ کے تحت خیال کے نمودار ہوتے ہی اُسے لفظوں میں منتقل کرنے میں کامیاب ہوسکے تو خیال اپنے جذباتی ہالے سمیت منتقل ہوگا، ورنہ نہیں۔ چنانچہ جو لوگ، پہلے کوئی بات سوچتے ہیں اَور پھر فرصت میں اُسے نظم کرتے ہیں، ایک میکانکی

طرزِ تحریر ہی کو وجود میں لاتے ہیں، فن پارہ تخلیق نہیں کر پاتے۔ عابد علی عابد ایک منجھے ہوئے شاعر تھے اَور شعر کی لطافتوں کے نہایت عمدہ نباض تھے؛ اِس لیے یہ تسلیم کرنا ممکن نہیں کہ وہ تخلیق کے اِس میکانکی عمل کے مؤید بھی ہو سکتے تھے۔ حقیقت یہ ہے کہ وہ فن پارے کے محرکات اَور تخلیق کے عمل کا تجزیہ کرنے کی طرف پوری طرح مائل نہیں تھے کہ اُن کے مشرقی ذہن کے لیے یہ عمل کچھ زیادہ قابلِ قبول نہ تھا۔ دُوسری طرف اُنھیں مشرقی ذہن کی یہ جہت بہت عزیز تھی کہ "خیال" کو اِختصار اَور کفایت کے ساتھ موزوں ترین اَلفاظ میں پیش کیا جائے تاکہ ذہن براہِ راست جمالیاتی حَظ حاصل کرے، تجزیاتی عمل کا نسبتاً طویل راستہ اِختیار نہ کرے۔ اِس ضمن میں اُنھوں نے اپنے کلاسیکی ذوقِ شعر کا جس خوبصورت اَنداز میں مظاہرہ کیا، اُس کا مغربی تنقید کے سحر میں مبتلا اُردو ناقدین کی تحریروں میں فقدان نظر آتا ہے۔ بعض لوگ کہتے ہیں کہ مشرقی ذوقِ شعر، زیادہ تر زبان کے آرائشی اِستعمال کا علم بردار ہے اَور تذکروں کی تنقید بھی زیادہ تر شعوری اَسلوب کے آرائشی پہلوؤں ہی کو کسوٹی مقرر کرتی ہے؛ مگر عابد علی عابد نے شعری زبان سے جو بحث کی ہے، اُس سے یہ بات آئینہ ہو جاتی ہے کہ مشرقی تنقید، آرائشی پہلوؤں سے کم اَور اِبلاغ و اِظہار کے لیے موزوں ترین الفاظ کے اِنتخاب (اَور پھر کم سے کم الفاظ) میں اصل کیفیت کو گرفت میں لینے کے عمل کو زیادہ اَہمیت تفویض کرتی ہے۔ عابد علی عابد کے الفاظ میں:

> عربی، فارسی اَور اُردو میں قدیم اسلوب اِنتقاد کے مطابق اَدبیات کو جانچنے اَور پرکھنے کا دار و مدار اَصلاً تین علوم پر ہے یعنی معانی، بیان اَور بدیع۔ علمِ معانی، موزوں ترین اَلفاظ کے اِنتخاب کا گُر سکھاتا ہے لیکن دلالتِ وضعی (یعنی جو لفظ جس معنی کے لیے وضع کیا گیا تھا، اُسی معنی میں اِستعمال کیا گیا ہے) کے دائرے میں مقید رکھتا ہے۔ بیان اِس سے ایک قدم آگے بڑھتا ہے جہاں معانی اپنی درماندگی اَور بے بسی کا اِظہار کرتا ہے اَور کہتا ہے کہ جس دقیق و نفیس کیفیت کا بیان کرنا مقصود ہے، اُس کے لیے موزوں الفاظ نہیں مل سکتے تو بیان فن کار کی مدد کو آتا ہے: بیان الفاظ کو مجازی لطافتیں اَور کیفیتیں عطا کرتا ہے اَور اُن کیفیتوں اَور لطافتوں کے ذریعے یعنی تشبیہ اَور اِستعارے کی مدد سے اُن واردات و کیفیات کو بیان کرنا چاہتا ہے جن سے معانی دلالتِ وضعی میں مقید رہنے کے باعث قاصر رہا تھا۔

علمِ معانی اَور علمِ بیان کی تصریح کے بعد علمِ بدیع کے بارے میں لکھتے ہیں:

> یہ وہ علم ہے جس سے تحسین و تزئینِ کلام کے طریقے معلوم ہوتے ہیں۔ سید جلال الدین نے ذرا بات

سلجھا کر کی ہے ۔ علمِ بدیع وہ علم ہے جس سے کلامِ فصیح و بلیغ کی لفظی اَور معنوی خوبیاں معلوم ہو جائیں ۔ لفظی خوبیوں کو صنائع اَور معنوی خوبیوں کو بدائع کہتے ہیں ۔ جب تک تحریر کی صورت، پیکر یا ہیئت میں حسن و جمال کا عنصر موجود نہ ہوگا، اُس وقت تک اُسے اَدبی تخلیق کا رُتبہ نہیں بخشا جائے گا ۔ صنائعِ لفظی اَور بدائعِ معنوی اِستعمال کرنے کی جو ترغیب دِلائی گئی ہے تو اِس کا مقصد یہ ہے کہ فن کار، اِنشا پرداز، اَدیب، شاعر، اَدبی تخلیق کی تراش خراش میں جلدی نہ کرے ۔ ظاہر ہے کہ اگر صنعتوں کا اِستعمال مقصود ہوگا تو کلام پر بار بار غور کرنا پڑے گا؛ الفاظ کے اِنتخاب میں زیادہ احتیاط کرنا پڑے گی؛ الفاظ کی ترکیب و ترتیب میں بھی شعوری طور پر کلمات کی تقدیم و تاخیر منظور ہوگی ۔ صنعتوں کے اِستعمال کی ترغیب اِس لیے دِلائی گئی ہے کہ اَدیب، اِظہار و اِبلاغ کے موزوں ترین طریقے سوچے اَور اَپنے مطالب کے اَدا کرنے میں جلدی نہ کرے ۔

الفاظ کی موزونیت اَور اِنتخاب کے علاوہ مشرقی تنقید نے اِیجاز و اِختصار کو بھی خاصی اَہمیت تفویض کی ہے ۔ اِس ضمن میں عابد علی عابد لکھتے ہیں:

> فارسی اَور عربی کے نقادوں نے اِبلاغ و اِظہار کے تین[۳] مدارج بتائے ہیں: اِطناب، مساوات اَور اِیجاز و اِختصار ۔ اِطناب سے مراد یہ ہے کہ جن معانی کا اِظہار مقصود ہے، وہ قلیل ہوں لیکن الفاظ کثیر ہوں: تشریحات و توضیحات کا تعلق اِطناب سے ہے ۔ مساوات کی تعریف یہ کی گئی ہے کہ الفاظ، معنیِ مطلوب کے مساوی ہوں ۔ اَور اِیجاز کے متعلق یہ کہا گیا ہے کہ جب کثیر معانی، قلیل الفاظ میں اَدا کیے جاتے ہیں تو اِیجاز کی صورت پیدا ہوتی ہے یعنی وہ اِختصار کہ جانِ کلام ہے اَور رُوحِ اِبلاغ ہے ۔ اِنشا پرداز کے لیے ضروری ہے کہ اپنا مطلب یوں اَدا کرے کہ الفاظ، معانی کے تابع ہوں اَور غایتِ اِختصار ملحوظ رہے کہ فصحائے عرب نے کہا ہے "سب سے اچھا کلام وہ ہے کہ مختصر ہو اَور جامع ہو"۔

مندرجہ بالا توضیحات سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ قدیم اسلوبِ تنقید نے اَدبیات کو جانچنے اَور پرکھنے کے جو اُصول وضع کیے، وہ زیادہ تر اِظہار و اِبلاغ سے متعلق تھے ۔ مثلاً علمِ معانی، موزوں ترین الفاظ کے اِنتخاب کے لیے سُود مند تھا اَور علمِ بیان، الفاظ کو مجازی دلالتیں اَور کیفیتیں عطا کرنے میں ممد تھا اَور علمِ بدیع کے ذریعے، کلامِ فصیح و بلیغ کی لفظی اَور معنوی خوبیاں معلوم کی جا سکتی تھیں ۔ اِس کے علاوہ اِیجاز و اِختصار کو ملحوظ رکھنے سے کلام کی تاثیر بڑھ جاتی تھی ۔ اِس میں کلام نہیں کہ قدیم اسلوبِ تنقید نے صنائع کے ساتھ بدائع کا ذِکر بھی کیا ہے اَور لفظ کے ساتھ معانی کی حیثیت کو بھی سراہا ہے ۔ تاہم مجموعی تاثر یہی مرتب ہوتا ہے کہ قدیم اَسلوبِ تنقید کے مطابق

معانی یا خیال تو ایک بنی بنائی صورت میں وارد ہوتا ہے؛ البتہ اُس کے اِبلاغ و اظہار میں صناعی، ریاضت، مطالعے اور ذوقِ نظر، اِن سب کا ہاتھ ہوتا ہے؛ ورنہ خیال کا اِبلاغ ناممکن اور کلام کا اثر رقیق ہو کر رہ جائے گا۔ یہی وہ مشرقی اندازِ فکر ہے جو رُوحِ کلام کو فطرت کی دین قرار دیتا ہے؛ مگر کلام کے لفظی محاسن کو اکتسابی گردانتا ہے۔ اِس کا فائدہ بھی ہوا ہے اور نقصان بھی۔ فائدہ یوں کہ شعرا نے لفظ کے لطیف ترین اَبعاد کو بھی گرفت میں لیا اور کفایت کو ملحوظ رکھتے ہوئے کم سے کم الفاظ میں خیال کو پیش کرنے کی کوشش کی: چونکہ قلیل الفاظ، کثیر معانی کو پوری طرح پیش کرنے سے قاصر تھے، لہٰذا اِستعاراتی اور اِشاراتی زبان کو خلق کیا جس سے قاری کی سعیِ تخلیقِ مکرّر کو مہمیز ملی اور اُس نے اِستعارے سے پیدا ہونے والی ذہنی خلیج کو عبور کر کے، جمالیاتی حظ حاصل کیا۔ نقصان یوں کہ کم درجے کے شعرا کے ہاں خیال، لفظ کے تابع ہو گیا اور لفظ کی تراش خراش پر اِس قدر توجہ مبذول ہوئی کہ بیشتر اَوقات شاعر کے ہاتھ میں اَلفاظ یوں نظر آئے جیسے کسی مداری کے ہاتھ میں لوہے کے گولے! لکھنوی شاعری کا معتد بہ حصہ اِسی لفظی جادُوگری کا مظہر تھا۔ پھر اِس سے ایک نقصان یہ بھی ہوا کہ اُدبا کے ہاں خیال اور لفظ کی ثنویت کا احساس بیدار ہو گیا حالانکہ عملِ تخلیق کا جائزہ لینے سے محسوس ہو گا کہ خیال اور لفظ قریب قریب ایک ساتھ وارد ہوتے ہیں اور اگر شاعر بعد اَزاں بھی کچھ لفظی تراش خراش کرتا ہے تو محض اِس لیے کہ تخلیق، نراج (Chaos) کی حالت سے برآمد ہونے کے باعث اپنے ساتھ کچھ "آلائشیں" بھی لے آتی ہے جسے شاعر، تا دیر صاف کرتا رہتا ہے حتیٰ کہ وہ لَو دینے لگتی ہے۔ عابد علی عابد کی تنقید میں بھی لفظوں کے اِنتخاب، اُن کی موزونیت، تراش خراش، سنوارنے اور صاف کرنے کے عمل ہی پر زیادہ توجہ صَرف ہوئی ہے اور اُنھوں نے لفظ سے لطف اَندوز ہونے کے میلان ہی کا بار بار ذِکر کیا ہے...... یہ سب مشرقی اَسلوبِ تنقید سے متاثر ہونے کا بدیہی نتیجہ ہے۔

عابد علی عابد کے اَسلوبِ اِنتقاد کا مشرقی مزاج اِس بات سے بھی مترشح ہے کہ اُنھوں نے کسی اَدب پارے پر حکم لگاتے وقت کبھی تذبذب یا بے یقینی کا مظاہرہ نہیں کیا؛ اُنھوں نے بار بار ہر اَیسے تنقیدی اَسلوب کی مذمت کی جس میں اُنھیں خود اعتمادی کا فقدان نظر آیا۔ مثلاً رشید احمد صدیقی کی کتاب "طنزیات و مضحکات" کے بارے میں لکھتے ہیں:

یہ تصنیف بھی ناقص ہے کہ بذلہ سنجی، مزاح، طنز، تمسخر اور خوش کلامی کے اِمتیازات دِکھانے سے قاصر

رہی ہے۔ علاوہ اَزیں مصنف اپنے فرائض کے مبادیات سے بھی عہدہ برا نہیں ہوا۔ روایت کے سرمایے کی ترتیب وتدوین سے کوئی اُصول متخرج نہیں کیے؛ مزاح نگاری اَور بذلہ سنجی کی تخلیق کے رُموز واَسرار سے بحث نہیں کی؛ نہ مستقبل کے اِمکاناتِ مضمر کی نشان دہی کی؛ نہ روایت کا رُخ متعین کیا؛ نہ طنز ومزاح کی غایت سے بہ تفصیل بحث کی؛ نہ کوئی اَقدار متعین کیں؛ نہ کوئی فیصلہ صادِر کیا۔ ''بُرے ہیں لیکن خیر اتنے بُرے بھی نہیں اَور اچھے ہیں لیکن بہت اچھے بھی نہیں؛ بہرحال خوب ہیں''...... اِس قسم کے خوف زدہ سے نتائج پر پہنچا ہے۔

عابد علی عابد نے فیصلہ نہ کر سکنے کی اِس روِش کو بجا طور پر ''خوف زدہ'' کہا ہے۔ بات دراصل یہ ہے کہ جب تک خود نقاد کسی اَدب پارے کی اچھائی یا بُرائی کے بارے میں یقینِ کامل نہ رکھتا ہو، وہ ہمیشہ تنقید کی پھسلن کا شکار ہوگا اَور اُس کے لیے ممکن نہ ہوگا کہ زیادہ دیر تک کسی ایک فیصلے کے ساتھ چمٹا رہ سکے۔ مگر یہ یقینِ کامل کیسے پیدا ہو...... بس یہی وہ مقام ہے جہاں مشرق کا اِستخراجی اَندازِ فکر مدد کو آتا ہے کہ وہ خیال کو وہبی قرار دینے کے علاوہ شعر کی تحسین اَور پرکھ کے عمل کو بھی وہبی قرار دیتا ہے۔ جب کوئی نقاد کسی فن پارے پر حکم صادِر کرنے کے لیے دِل کے بجائے دماغ سے مدد لے گا تو اُس کے ہاں قدرتی طور پر یک گونہ تذبذب اَور بے اعتمادی پیدا ہوگی...... دماغ بتلازمۂ خیال کو تحریک دیتا ہے؛ وجہ یہ کہ وہ ہر شے کو شک کی نظروں سے دیکھنے پر مائل ہوتا ہے اَور یوں اِمکانات کے جہانِ گزراں میں ڈولتا رہتا ہے جبکہ دِل ایک شدید اِرتکاز کے تحت کسی ایک نقطے کو مرکزِ نگاہ بنا لیتا ہے اَور پھر ''آتشِ نمرود'' میں بلا جھجک کُود پڑتا ہے: چنانچہ وہ ناقدین جو دِل کی آواز پر نسبتاً زیادہ کان دھرتے ہیں، فیصلہ صادِر کرتے وقت ذرا کم ہی تذبذب کا شکار ہوتے ہیں۔ پھر ایک بات یہ بھی ہے کہ مشرقی تنقید نے فیصلہ صادِر کرنے کے عمل میں ہمیشہ اِیجاز واِختصار کو ملحوظ رکھا اَور ''واہ'' یا ''آہ'' سے دِل کی بات قاری تک پہنچا دی۔ مشاعروں میں آج بھی تنقیدی فیصلے کا یہ برملا اِظہار مستعمل ہے۔ دُوسری طرف مغربی تنقید نے تجزیے اَور تحلیل کی طرف مائل ہونے کے باعث فوری طور پر فیصلہ صادِر کرنے کے عمل کو ثانوی حیثیت بخشی ہے۔ یہ نہیں کہ مغربی تنقید، فن پارے کی پرکھ کے سلسلے میں دِل کو بروئے کار نہیں لاتی ضرور لاتی ہے لیکن زیادہ وقت ''اَیسا کیوں ہے'' اَور ''کیسے ہے'' کا جواب فراہم کرنے پر صَرف کرتی ہے کہ یہی مغربی اَندازِ فکر کا اَہم ترین زاویہ ہے۔ چنانچہ خیال کے محرکات کے سلسلے ہی میں نہیں، خیال کے تار و پود کے تجزیے میں بھی مغربی تنقید نے مشاہدات،

تجربات اَور علوم سے اِستفادہ کیا ہے۔ عابد علی عابد اِس مغربی اَندازِ فکر کی اِفادیت کے قائل ہونے کے باوصف، اصلاً مشرقی اَندازِ فکر کے مؤید تھے: لہٰذا اُنھوں نے نہ صرف اَدب پارے کے بارے میں فیصلہ صادِر کرنے کے عمل کو بہت زیادہ اَہمیت دی بلکہ وہ شعر کی تحسین کے سلسلے میں بھی مشرقی اَندازِ تنقید ہی کو بروئے کار لائے۔ ضمناً یہ بات بھی ملحوظ رہے کہ مغربی تنقید، فیصلہ صادِر کرنے کے عمل کو ملتوی تو کرتی ہے لیکن کسی اَدب پارے کے سلسلے میں تذبذب اَور گومگو کے عالم میں مبتلا نہیں ہوتی کہ یہ تنقید کا ایک بہت بڑا نقص ہے۔ اِس نقص کا مشاہدہ اُردو کے متعدّد درسی نقادوں کی تحریروں میں کیا جاسکتا ہے، جنھوں نے مغربی تنقید سے مرعوب ہو کر، تنقید کے قدیم مشرقی اَسلوب سے مُنہ موڑ لیا اَور اپنے ذوقِ نظر کی آبیاری نہ کرسکے۔ دُوسری طرف مغربی تنقید کے کچّے اَور ناقص مطالعے کے باعث اُن کے ہاں ایک وسیع پس منظر کو ملحوظ رکھنے، محرکات تلاش کرنے، علوم سے اِستفادہ کرنے اَور تجزیاتی عمل کو پوری دیانت داری سے برتنے کی سکت بھی پیدا نہ ہوسکی۔ چنانچہ وہ ''ہے'' اَور ''نہیں ہے''، ''خوب ہے لیکن کچھ اَیسا خوب بھی نہیں ہے'' کی گردان میں جُتے رہے اَور تیقن اَور اعتماد کے ساتھ کوئی تنقیدی فیصلہ صادِر نہ کرسکے۔

مشرقی تنقید سے عابد علی عابد کو جو بے پناہ لگاؤ تھا، وہ اِس بات سے بھی ظاہر ہے کہ وہ قدم قدم پر اِس کی حمایت میں سینہ سپر ہوجاتے تھے۔ مثلاً ایک جگہ لکھتے ہیں:

> یوں تو اُنیسویں صدی کے اواخر ہی میں مغربی تہذیب کے سیلاب نے مشرقی تہذیب وتمدن کی اَقدار کو بہت کچھ بدل دیا تھا؛ لیکن بیسویں صدی کے آغاز میں کچھ ایسے عوامل رُونما ہوئے کہ ہم لوگ فارسی اَور عربی کی علمی اَور اَدبی میراث سے بیگانہ ہوگئے۔ ہم نے فرض کرلیا کہ مغرب میں جو اُصولِ اِنتقادِ اَدبیات رائج ہیں، اُنھیں سے کام لے کر اُردو کی ہر اَدبی تخلیق کو پرکھا اَور جانچا جا سکتا ہے۔ معانی، بیان، بدیع اَور عروض کا مطالعہ نا سُود مَند قرار دیا گیا اَور رفتہ رفتہ یہ عالم ہوگیا کہ نئی پَود اِن علوم کی اِصطلاحات سے نہ صرف ناواقف ہوگئی بلکہ اکثر وبیشتر اِس بات سے بھی آگاہ نہ رہی کہ اِصطلاحات کون کون سی ہیں۔

ذرا آگے چل کر لکھتے ہیں:

> قدیم تذکرہ نویسوں نے اِنتقاد کے علاوہ ایک اَور مفید کام سرانجام دیا ہے یعنی اشعار کا اِنتخاب۔ غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ یہ بھی دراصل اِنتقاد ہی کا جزو ہے۔ اگر تذکرہ نویسوں نے واقعی اچھے

اشعار اِنتخاب کیے ہیں تو اُن کے مطالعے سے پڑھنے والوں کا ذوقِ سلیم جلا پائے گا اَور ظاہر ہے کہ جب تک ذوقِ سلیم موجود نہ ہو، اِنتقاد کی کوشش نہ صرف بے ثمر ہے بلکہ پڑھنے والوں کے لیے مضر اَور مہلک بھی ہے۔

مگر اِس کا مطلب ہرگز یہ نہیں کہ عابد علی عابد مغربی تنقید کے مخالف تھے یا اِس کے تجزیاتی اَنداز سے ناواقف تھے...... امرِ واقعہ یہ ہے کہ اُن کا مغربی اَدبیات کا مطالعہ خاصا وسیع تھا اَور وہ مغربی تنقید کے تجزیاتی اَنداز کو پسند بھی کرتے تھے؛ لیکن اِس کا کیا کیا جائے کہ ایک فطری میلان کے تحت اُن کی تنقید کا رُخ بار بار مشرقی اَندازِ تنقید کی طرف مُڑ جاتا تھا اَور وہ مغربی تنقید کی بعض مقبول روِشوں کی طرف محض اِشارہ کر دینا ہی کافی سمجھتے تھے:

جو نقاد عربی اَور فارسی سے ناواقف ہوگا، وہ تو جلیل ُالقدر شعرا اَور اُدبا کا مفہوم بھی سمجھنے سے قاصر رہے گا کہ مختلف الفاظ کے صحیح معانی اَور متعلقہ دلالتیں اُسے معلوم نہ ہوں گی۔ اِسی طرح اگر نقاد انگریزی اَسلوبِ اِنتقاد سے ناواقف ہوگا تو اُس کی کاوِشیں بہرحال ناقص ہوں گی۔

دیکھنا چاہیے کہ عابد علی عابد انگریزی اَسلوبِ اِنتقاد سے (جس سے اُن کی مراد مغربی اسلوبِ اِنتقاد ہے) کس درجہ واقف تھے۔ اپنی مشہور کتاب ''اُصولِ اِنتقادِ اَدبیات'' میں لکھتے ہیں:

اِنسان بہ جبر و قہر اُن تمام معاشرتی کیفیات سے متاثر ہوتا ہے، جن سے اُس کا ماحول عبارت ہوتا ہے۔ فن کار بھی ظاہر ہے کہ اِنسان ہوتا ہے اَور وہ لاکھ یہ دعویٰ کرے کہ ''میری شخصیت دُوسروں سے بالکل مختلف ہے اَور میں ایک منفرد حیثیت کا مالک ہوں''، لیکن اُسے اپنے معاشرتی کوائف کے لُزوم و جبر سے کلیۃً کبھی نجات حاصل نہیں ہوسکتی۔ وہ غیر شعوری طور پر اُن تمام تحریکات کا اَثر قبول کرتا ہے جو اُس کے معاشرے سے مخصوص ہیں۔

فرائیڈ اَور اُس کے ہم نوا تو یہ کہتے ہیں کہ فن اَصلاً اَدیب، اِنشاپرداز یا فن کار کی اُن جنسی یا نیم جنسی خواہشات کی تخلیق ہوتا ہے جو اَور کسی طرح تسکین نہیں پاتیں اَور جن کا وہ ترفع (sublimation) کر لیتا ہے۔

رچرڈز نے اَدب میں تعینِ قدر کو ایک قطعی (exact) سائنس کی شکل دینے کی کوشش کی۔ اُس کے خیال میں اَدب کا مقصد قاری کے ذہن میں متوازن نفسیاتی کیفیات پیدا کرنا ہے۔

ایلیٹ نے ورڈز وَرتھ کے اِس نظریے پر کڑی تنقید کی کہ شاعری شدید احساسات کے بے ساختہ چھلک بہنے کا نام ہے۔ اُس کے خیال میں شاعری اِظہارِ جذبات نہیں، جذبات سے فرار کا نام ہے۔

یہ چند اِقتباسات اِس بات پر دال ہیں کہ عابد علی عابد مغرب کے بیشتر تنقیدی دبستانوں کے بنیادی خیالات سے واقف تھے۔ بہ ایں ہمہ اُن کے اُسلوبِ اِنتقاد کے تار و پود میں مشرقیت اِس درجہ رَچ بس چکی تھی کہ وہ مغربی اُصولوں کو اَپنی واردات کا حصہ نہ بنا سکے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ جب وہ جدید نظم، افسانے یا ناوِل پر تنقید کرنے لگتے تو ہمدردانہ رویّے کے باوصف خود کو اِن جدید اَصناف سے ہم آہنگ نہ کر پاتے۔ پھر بھی یہ کیا کم ہے کہ مشرقی اَدبیات سے شدید لگاؤ اَور اِس اَندازِ فکر میں پوری طرح ڈوبے ہونے کے باوجود اُنھوں نے مغربی اُسلوبِ تنقید کی نفی نہ کی؛ اُس سے اپنی تنقیدی صلاحیت کو مزید نکھارنے اَور سنوارنے کا کام لیا۔ یوں وہ اُردو تنقید کو ایک نیا ذائقہ بخشنے میں کامیاب ہوئے۔

اُردو تنقید میں عابد علی عابد کی آواز ایک نہایت توانا اَور پُراعتماد آواز تھی۔ اُن کا تبحرِ علمی، اُن کا نفیس اَور شستہ ذوقِ نظر اَور مغربی اَثرات کی آندھی میں مشرقیت کی شمع کو جلائے رکھنے کی کاوِش...... اِن سب باتوں نے اُنھیں اُردو کے ایک اَہم نقاد کی حیثیت عطا کر دی ہے۔ عابد علی عابد، پبلسٹی کے شوقین نہیں تھے، وہ نہایت خاموشی سے کسی گوشۂ عافیت میں سمٹ کر کام کرنے کے عادی تھے...... اِسی لیے وہ تنقیدی مباحث میں بہت کم "موضوعِ گفتگو" بنے۔ تاہم اِس بات سے شاید کسی کو اِنکار نہ ہو گا کہ عابد علی عابد کا جو تنقیدی سرمایہ ہم تک پہنچا ہے، وہ آج کے بیشتر درسی ناقدین کے مجموعی تنقیدی سرمایے سے کہیں زیادہ وقیع اَور خیال افروز ہے۔

☆☆☆

مطالعۂ غالب

وہ زِندہ ہم ہیں ـــــ

بعض لوگ کہتے ہیں کہ غالب کو اُس کے زمانے نے نظر انداز کر دیا...... یہ بات صحیح نہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ غالب کے تبحرِ علمی کا چرچا تو اِبتدا ہی سے ہونے لگا تھا۔ وہ عربی اَور فارسی کے مستند اُستاد تھے۔ اُن کا تصوّف کا مطالعہ بڑا وسیع تھا۔ حد یہ کہ اُنھیں طب اَور نجوم پر بھی خاصا عبور حاصل تھا۔ غالب کی زِندگی میں جو اَدبی معرکے ہوئے، اُن کا مطالعہ کریں تو غالب کے تبحرِ علمی کا کچھ اَندازہ ہوتا ہے۔ مثلاً کلکتے میں جب غالب نے قتیلؔ اَور واقفؔ ایسے فارسی شعرا کو اُستاد ماننے سے اِنکار کیا تو ایک اَدبی ہنگامہ برپا ہو گیا اَور غالب پر طرح طرح کے اعتراضات کی بوچھار ہونے لگی جس کے جواب میں غالب کو مثنوی "بادِ مخالف" لکھنا پڑی۔ اِس ہنگامے میں غالب نے جس وثوق اَور اعتماد نیز علمی برتری سے معترضین کو خاموش کیا، اُس سے اُن کے وسیع مطالعے اَور اعلیٰ زبان دانی کا سُراغ مِلتا ہے۔

اِسی طرح جب غدر کے بعد غالب، خانہ نشیں تھے تو وقت کاٹنے کے لیے فارسی لغات کی مشہور کتاب "برہانِ قاطع" کا مطالعہ کرنے لگے تھے اَور پھر (بقولِ مولانا غلام رسول مہر) اُس میں جہاں جہاں غلطیاں نظر آئیں، اُن کے متعلق کتاب کے حاشیے پر اِشارات لکھتے گئے۔ بعد اَزاں اُن اِشارات کو کتابی صورت میں مرتب کر دیا اَور اُس کا نام "قاطِع برہان" رکھا۔ حیرت کی بات ہے کہ اُس وقت غالب کی تحویل میں کوئی اَور کتاب بھی نہیں تھی جس سے وہ مدد لیتے، وہ صرف اَپنی یادداشت پر بھروسا کرتے ہوئے اَغلاط کی نشان دہی کر رہے تھے۔ غالب کے وسیع مطالعے کا یہ

ایک ادنیٰ سا ثبوت ہے کہ اُن کی وفات کے چار برس بعد رضا قلی خاں ہدایت نے ایران میں فارسی لغت کی ایک کتاب ''فرہنگِ ناصری'' لکھی اَور ''برہانِ قاطع'' کی اَغلاط کی نشان دہی کی۔ مولانا حالی لکھتے ہیں کہ ''جو اعتراض میرزا نے ''برہان'' پر وارِد کیے، ''فرہنگِ ناصری'' سے جا بجا اُن کی تائید ہوتی ہے۔'' مگر کیا یہ عجیب بات نہیں کہ جب غالب نے ''قاطِع برہان'' لکھ کر یہی اعتراضات کیے تو اُن کے خلاف ایک طوفان اُٹھ کھڑا ہوا اَور ''محرقِ قاطع''، ''ساطِع برہان''، ''قاطع القاطع''، ''مؤیدِ برہان'' وغیرہ کتابیں منظرِ عام پر آئیں جن میں سے بیشتر کا لہجہ اِنتہائی قابلِ اعتراض تھا۔

غالب کا فارسی کلام، اُن کے قصائد، اُن کی نثری تحریریں غرض ہر جگہ اُن کی بے پناہ ذہانت اَور علمی اِستعداد کا پتا چلتا ہے۔ کچھ عجب نہیں کہ غالب کی علمی شخصیت سے اُن کے معاصرین مرعوب ہوئے اَور اُنھوں نے ہر موقع پر شدید ردِ عمل کا مظاہرہ کیا۔ میرا تو یہ خیال ہے کہ غالب نے اپنے عہد میں اَذہان کو اِس قدر متاثر نہیں کیا جتنا کہ مرعوب! متاثر کرنے کی صورت کچھ یوں ہے جیسے کوئی نہر ایک طویل علاقے کو سیراب کرے؛ لیکن مرعوب کرنے کا عمل یوں ہے جیسے کسی ڈیم کے بند ٹوٹ جائیں اَور سارا علاقہ ایک آبی طوفان کی زد پر آجائے۔ پہلے عمل سے اَذہان کی آبیاری ہوتی ہے ...... یہ گویا خوشہ چینی کا اَیسا عمل ہے جو فیض پانے والوں کی شخصیتوں میں توانائی، وسعت اَور گہرائی پیدا کرتا ہے۔ دُوسرے عمل سے معاصر شخصیتیں یا تو تابعِ مہمل ہو کر رَہ جاتی ہیں، یا اپنے تحفظ کے لیے مدافعتی عمل میں مبتلا ہوتی ہیں اَور ایک نہایت شدید ردِ عمل وجود میں آجاتا ہے۔ غالب سے اُن کا اپنا عہد اِس لیے متاثر نہ ہوا کہ اُن کی علمی شخصیت کے قرب نے اَذہان کو احساسِ کمتری کے حوالے کر دیا اَور وہ تاثر قبول کرنے کے بجائے اپنی مدافعت کرنے لگے۔ کلکتے کے واقعے، قاطِع برہان کے تنازُع حتیٰ کہ سہرا لکھنے کے سانحے تک کو اِس سلسلے میں بطورِ مثال پیش کیا جا سکتا ہے کیونکہ اِن تمام ہنگاموں میں بیشتر لوگوں نے بغضِ معاویہ کا مظاہرہ کیا اَور غالب کے خلاف اپنے دبے ہوئے اِنتقامی جذبات کی پرورش کی۔ غالب کی زِندگی کے آخری ایام تو اِس قسم کی اِنتقامی کارروائیوں کا اِس قدر نشانہ بنے کہ اُن کے لیے زِندہ رہنا ہی مشکل ہو گیا اَور وہ کھلے بندوں مَوت کی آرزو کرنے لگے۔ ہوتا یوں تھا کہ ہر روز ڈاک میں اُنھیں ایسے خطوط موصول ہوتے جن میں فحش گالیوں کی بھرمار ہوتی ...... مقصد غالب کو ذہنی کرب میں مبتلا کرنے کے سوا اَور کچھ نہیں

تھا۔ اِس سلسلے میں مولانا حالی نے "یادگارِ غالب" میں ایک واقعہ درج کیا ہے جس سے غالب کے ذہنی کرب کا کچھ اندازہ ہوتا ہے:

اُن دِنوں میرزا کی عجیب حالت تھی۔ نہایت مکدّر اَور بے لطف رہتے تھے اَور جب چٹھی رساں ڈاک لے کر آتا تو اِس خیال سے کہ مبادا کوئی اِسی قسم کا خط آیا ہو اُن کا چہرہ متغیّر ہو جاتا...... ایک روز میرزا کھانا کھا رہے تھے، چٹھی رساں نے ایک لفافہ لا کر دیا۔ لفافے کی بے ربطی اَور کاتب کے نام کی اَجنبیت سے اُن کو یقین ہو گیا کہ یہ کسی مخالف کا وَیسا ہی گمنام خط ہے جیسے پہلے آ چکے ہیں۔ لفافہ مجھ کو دیا کہ اِس کو کھول کر پڑھو۔ میں جو دیکھتا ہوں تو فی الحقیقت سارا خط فحش دُشنام سے بھرا ہوا تھا۔ پوچھا کس کا خط ہے اَور کیا لکھا ہے! مجھے اُس کے اِظہار میں تامل ہوا۔ فوراً میرے ہاتھ سے لفافہ چھین کر فرمایا کہ شاید آپ کے کسی شاگردِ معنوی کا لکھا ہوا ہے۔ پھر اوّل سے آخر تک خود پڑھا۔ اُس میں ایک جگہ ماں کی گالی بھی لکھی تھی۔ مسکرا کر کہنے لگے کہ اُلّو کو گالی دینی بھی نہیں آتی۔ بڈھے یا ادھیڑ عمر آدمی کو بیٹی کی گالی دیتے ہیں تاکہ اُس کو غیرت آئے، جوان کو جورُو کی گالی دیتے ہیں کیونکہ اُس کو جورُو سے زیادہ تعلق ہوتا ہے، بچے کو ماں کی گالی دیتے ہیں کہ وہ ماں کے برابر کسی سے مانوس نہیں ہوتا۔ یہ قرُمساق جو بہتّر برس کے بڈھے کو ماں کی گالی دیتا ہے، اِس سے زیادہ کون بیوقوف ہوگا!

اِن خطوں کے ساتھ ساتھ جب اِس قسم کی تحریفات کو بھی ملحوظ رکھیں، جیسے

پھر دوا جتنی ہے، کُل بھینس کے اَنڈے سے نکال!

اَور غالب کے اِس ردِّعمل کو بھی جس کا اِظہار

گر نہیں ہیں مِرے اَشعار میں معنی، نہ سہی!

ایسے مصرعوں میں ہوا، تو اِس بات کا اَندازہ ہوتا ہے کہ غالب سے اُس کا اپنا عہد کس قدر مرعوب ہوا کہ ایک شدید برہمی کے اِظہار کے سوا اُس کے پاس اَور کوئی چارۂ کار نہ رَہ گیا تھا۔ حقیقت یہ ہے کہ غالب کے اَفکار اِس قدر نئے، اُن کی جرأتِ اِظہار اِتنی شدید اَور اُن کا علمی مرتبہ اِتنا بلند تھا کہ عام لوگوں کے لیے اُن کے ساتھ مفاہمت کرنا ممکن ہی نہ رہا۔ چنانچہ یہ لوگ ایک ردِّعمل میں مبتلا ہوئے اَور اِس ردِّعمل نے غالب سے متاثر ہونے کے عمل کو فوری طور پر منسوخ لیکن دراصل معرضِ اِلتوا میں ڈال دیا۔ غالب کی وفات کے بعد مولانا حالی نے "یادگارِ غالب" لکھ کر گویا غالب کو سماجی طور پر بحال کرنے کی کوشش کی: یوں لگتا ہے جیسے "یادگارِ غالب" کا اوّلیں مقصد ہی غالب کی اُس شخصیت کو مجتمع کرنا تھا جسے اُن کے اپنے زمانے نے مسلسل سنگ باری سے پارہ پارہ کر دیا تھا نہ کہ اُن کے

شعری مرتبے کو اُجاگر کرنا! اِس کے لیے زمانے کو مزید اِنتظار کرنا پڑا حتیٰ کہ عبدالرحمان بجنوری نے اپنا تاریخی فتویٰ ''ہندوستان کی اِلہامی کتابیں دو ہیں...... ویدِ مقدس اَور دیوانِ غالب'' لکھ کر عوام کو جھنجھوڑا کہ غالب کے شعری مرتبے کو پہچانو' اُس کی علمی شخصیت سے مرعوب ہونے اَور اَرضی شخصیت پر لعن طعن کرنے کی روِش سے باز آجاؤ۔ یوں بھی وقت کے ساتھ ساتھ شخصیت کے وہ ''اَسقام'' اِغماض و دَرگزر کے طالب قرار پاتے ہیں جو ایک خاص وقت میں ناقابلِ برداشت ہوتے ہیں۔ نیز دم گھٹنے کی کیفیت اَز خود ختم ہو جاتی ہے اَور لوگ تعصّبات سے آزاد ہو کر' فن کار کے فن کا محاکمہ کرنے لگتے ہیں۔ ایک وجہ اَور بھی ہے...... وہ یہ کہ بعض فن کار اپنے زمانے سے بہت آگے ہوتے ہیں؛ اِس لیے اُن کا اپنا عہد اُنھیں پوری طرح سمجھ نہیں سکتا' متاثر ہونا تو بہت دُور کی بات ہے۔ پھر زمانہ آہستہ آہستہ فکر و وِجدان کے اُس معیار کے قریب پہنچتا ہے' یعنی اُسے ایک نئی بصارت حاصل ہو جاتی ہے' تو اُسے فن کار کے اصل مرتبے کا احساس ہونے لگتا ہے۔ غالب کے ساتھ بالکل یہی کچھ ہوا۔ اُن کی شدید اِنفرادیت (اَور فرد کی اِنفرادیت ہمیشہ اَنبوہ کے اِجتماعی رُخ سے متصادم ہوتی ہے)' نیز اُن کے ہاں فکر کا تحرک اِس بات کا متقاضی تھا کہ متاثر ہونے والے اَذہان بھی اُس مقام کے قریب ہی کھڑے ہوتے جہاں غالب کھڑے تھے تاکہ فیض رسانی اَور فیض یابی کے اَعمال میں مفاہمت پیدا ہوتی اَور نہر کا پانی چھوٹے چھوٹے ''کھالوں'' کی صورت میں زمین کو سیراب کرسکتا۔ مگر اَیسا ممکن نہ ہوا اَور غالب سے متاثر ہونے کا میلان زیرِ سطح پڑا رہا۔ جب حالات نے کروٹ لی' اَذہان متحرک ہوئے اَور ذہنی اُفق کشادہ اَور تعصّبات کی گھٹن کم ہوئی تو غالب کی شعری عظمت یکایک اُبھر کر سامنے آگئی۔ اِس ضمن میں بجنوری تو محض ''بارش کا پہلا قطرہ'' تھا' اُس کے بعد ہی دراصل غالب سے متاثر ہونے کا رُجحان عالمگیر سطح پر پھیلا۔ پچھلے تیس چالیس برس میں غالب کے کلام نے کس طرح اُردو شاعری کو متاثر کیا' یہ بالکل سامنے کی بات ہے؛ لیکن اُنھوں نے کس طرح اَذہان کی داخلی ضرورت کو پورا کیا' اِس کا اَندازہ تو شاید مردم شاری کے موقع ہی پر ہو سکے۔ تاہم غالب کی صَد سالہ برسی کی تقریب' تاثیر و تاثر کے اِس عالمگیر رُجحان کا ایک روشن ثبوت ضرور ہے۔

آج سے پورے سَو برس قبل غالب اِس دُنیا سے رُخصت ہوئے مگر دراصل وہ اِس تمام عرصے میں وقت سے برسرِ پیکار رہے حتیٰ کہ اُنھوں نے اِمتحانی دَور بخیر و خوبی طے کیا اَور زِندۂ جاوید ہو گئے۔

سوال پیدا ہوتا ہے کہ غالب کے اَشعار میں وہ کیا بات تھی جو وقت پر غالب آ گئی...... اِس کے شاید کئی جواب مہیا کیے جائیں۔ مثلاً جو لوگ ماضی اَور اُس کی روایات کو فن کی بقا کے لیے ناگزیر سمجھتے ہیں، شاید یہ مؤقف اِختیار کریں کہ غالب نے ماضی کی روایات تلمیحات بلکہ رُوح تک کو اَپنے اَندر اِس طور سمولیا تھا کہ جب اُنھوں نے اَشعار کہے تو یہ رُوح اُن کے کلام کی بُنت میں اَز خود شامل ہوگئی۔ اِس بات کو جدید نفسیات کی روشنی میں یوں کہنا ممکن ہوگا کہ غالب اِتنے اچھے شاعر تھے کہ اُن کے ہاں سائیکی (Psyche) نے اپنے جملہ خزائن کو اُلٹ دیا اَور نسل کا وہ سارا سرمایہ شعری قالب میں ڈھلنے کے لیے مہیا ہوگیا جو آرکی ٹائپل اِمیجز (Archetypal Images) کی صورت میں موجود تو ہوتا ہے لیکن اُبھرتا صرف وہاں ہے جہاں فن کار کے شعور اَور لاشعور کے مابین آمد و رفت کا سلسلہ شروع ہو جائے۔ بعض لوگ جو ماضی کو رجعت اَور فرسودگی کی علامت قرار دے کر حال اَور حال کے مسائل کو تمام تر اَہمیت تفویض کرتے ہیں، شاید یہ مؤقف اِختیار کریں کہ غالب کو اُن کے اپنے دَور کے جزر و مدّ کا بھرپور احساس تھا اَور وہ اُن تمام کروٹوں کے نباض تھے جو چاروں طرف کہرام برپا کر رہی تھیں...... نہ صرف یہ بلکہ غالب خود بھی بار بار اُن کروٹوں کی زد پر آئے۔ معاشی بدحالی، قید و بند، عزیزوں دوستوں کی بے وقت مَوت، غدر کا ہنگامہ، مسلسل بیماری، بے عزتی اَور کسمپرسی...... اِن تمام باتوں نے غالب کو اُن کے اپنے ماحول سے اِس درجہ منسلک رکھا کہ اُن کے ہاں نہ صرف حال کے مسائل کا سامنا کرنے اَور یوں اُن سے اَخذ کردہ تاثرات کو شعر میں سمونے کی تحریک ہوئی بلکہ وہ حال میں دِلچسپی لینے کے باعث اِردگرِد کی اَشیا اَور مظاہر کو پیار کرنے کی طرف بھی مائل ہوئے...... لہٰذا اُن کے شعر کی توانائی کا باعث ماضی کی خوشبو یا مستقبل کی خوابناک کیفیت نہیں، یہ توانائی حال کا شعور ہے (اِسے معاشرتی شعور کہہ لیجیے)۔ اِسی طرح بعض لوگ جو خواب کار ہونے کے باعث ماضی یا حال کے بجائے مستقبل میں رہتے ہیں، شاید اِس طرح سوچیں کہ غالب تو "گلشنِ ناآفریدہ کے عندلیب" تھے یعنی دراصل وہ ایک خواب کار تھے جنھوں نے حال کی گھٹن سے گویا فرار حاصل کر کے ایک اَیسا شعری یوٹوپیا تعمیر کیا جو لطافتوں اَور رفعتوں کی آماجگاہ تھا اَور جس کا اِدراک قارئین کی تھکاوٹ اَور ذہنی اِضمحلال کو کم کرنے کا باعث ثابت ہوا...... لہٰذا غالب کے اَشعار میں نہ صرف افراد کے زخموں پر پھاہا رکھنے کا وصف موجود ہے بلکہ وہ اُن کے باصرہ کو

بھی یوں متحرک کرتے ہیں کہ نگاہیں ماضی کی طرف پلٹنے یا حال میں اُلجھنے کے بجائے کسی دُور کی منزل پر مرتکز ہو جاتی ہیں۔

بات یہ ہے کہ ہر قاری' شاعر کو اپنے مزاج کے مطابق ہی پرکھتا ہے۔ اگر شاعر کا کلام اُس کی داخلی طلب کی تسکین کر سکے تو اُس تسکین کی نسبت ہی سے وہ اُسے چھوٹا یا بڑا شاعر قرار دیتا ہے۔ خود شعرا کے ہاں بھی یہی مزاج اُن کے کلام میں ایک خاص رنگ کو جنم دیتا ہے جو ایک خاص قسم کے قاری ہی کو تسکین دے سکتا ہے۔ بیشک کوئی ایسا شاعر مشکل ہی سے ملے گا جو محض حال محض ماضی یا محض مستقبل کا شاعر ہو؛ لیکن یہ ضرور ہے کہ اُس کے ہاں بالعموم کوئی ایک رُجحان اِتنا نمایاں ہو گا کہ وہ اُسی کا نمائندہ قرار پائے گا۔ مگر بعض شعرا بیک وقت اِن تینوں سطحوں پر "بڑے شاعر" ہوتے ہیں' اِس لیے قارئین کے جملہ طبقات کو شعری کیف مہیا کرنے کی خود میں سکت رکھتے ہیں۔ غالب کی عظمت کا سب سے بڑا سبب یہی ہے کہ وہ بیک وقت ماضی' حال اور مستقبل کے شاعر ہیں' اِس لیے نہ صرف ایک خاص دَور کے بیشتر اَذہان' خود کو غالب سے جذباتی سطح پر منسلک محسوس کرتے ہیں بلکہ ہر زمانے کو غالب اُس کا اپنا عکاس نظر آتا ہے۔ فن کار دو[۲] طرح کے ہوتے ہیں: ایک وہ جو گویا پتھّر کی سِل پر ماحول کی تصویر کھینچ دیتے ہیں اَور دُوسرے وہ جو پتھّر کی سِل کو اپنے فن کی مدد سے یوں صیقل کر دیتے ہیں کہ اُس میں اِردگرد کا عکس نظر آنے لگتا ہے ...... نتیجہ یہ کہ سِل پر بنی ہوئی تصویر تو صرف اپنے زمانے تک محدود رہتی ہے لیکن صیقل شدہ سِل' ایسا آئینہ بن جاتی ہے جس میں ہر زمانے کو اپنا خوب تر عکس دِکھائی دینے لگتا ہے۔ یہ کلیہ کچھ ایسا جاندار دِکھائی نہیں دے گا اگر یوں دیکھا جائے کہ شاعر وہی اچھا ہے جو اپنے ماحول کی تصویر کشی کرے ...... وجہ یہ کہ ماحول تو ہر دم بدل رہا ہے اَور جو شاعر محض آج کے ماحول کی تصویر پیش کرے گا' وہ آج سے سَو برس بعد کے ماحول کا عکاس کیونکر قرار پائے گا! حقیقت یہ ہے کہ شاعر اپنی پوروں کے لمس سے لفظ کے مزاج ہی کو بدل ڈالتا ہے ...... اِس طور کہ لفظ کسی ایک لمحے کا پابند نہیں رہتا' وہ وقت کی زنجیروں سے آزاد ہو جاتا ہے۔ غالب کے کلام میں یہی معجزہ رُونما ہوا ہے' اِسی لیے سَو برس گزر جانے کے باوجود غالب آج بھی تازہ' زِندہ اَور نیا ہے۔

☆☆☆

غالِب کی آوارہ خرامی

غالب کی بے قراری اُن کے سوانح ہی سے نہیں، کلام سے بھی مترشح ہے: اِس بے قراری میں ایک بڑا حصہ اُن کے آبائی خون کی گرمی اَور تلملاہٹ کا بھی ہے۔ وہ یوں کہ غالب کے آبا ایک طویل مدت تک مہم جُوئی میں مبتلا رہ کر نقل مکانی کرتے رہے: کم اَز کم غالب کا دعویٰ یہی ہے۔ مثلاً وہ اپنے سلسلۂ نسب کو تورانیوں سے ملاتے ہوئے کہتے ہیں کہ وہ سلطنتوں کے عروج وزوال سے منسلک تھے اَور متعدّد بار غریبُ الوطنی سے آشنا ہوئے۔ خود غالب کے دادا میرزا قوقان بیگ سمرقند سے کابل اَور پھر وہاں سے پھرتے پھراتے محمد شاہ کے زمانے میں جب ہندوستان میں وارِد ہوئے تو کچھ عرصہ لاہور میں رہے؛ لیکن پاؤں میں چکر تھا، اِس لیے وہاں سے دہلی آ گئے۔ غالب کے والد میرزا عبداللہ بیگ، دہلی میں پیدا ہوئے لیکن ملازمت لکھنؤ میں کی۔ وہاں سے آگرے کی طرف کُوچ کیا، آگرے سے الور گئے، واپسی پر ایک مہم میں مارے گئے۔ اِس ساری ہنگامہ خیز داستاں سے غالب کے آبائی خون کی بے قراری کا پتا چلتا ہے: مہم جُوئی اَور سفر کا بے پناہ میلان اِس خون میں ودیعت ہو چُکا تھا اَور اِسے قدیم اِنسان کے خانہ بدوشی کے رُجحان سے منسلک کرنے میں بھی کوئی حرج نہیں۔ بعد اَزاں غالب کے اَشعار میں تخیل کی جو آوارہ خرامی نمودار ہوئی، اُس کا اُن کے قبیلے کی صدیوں پر پھیلی ہوئی آوارہ خرامی سے گہرا تعلق تھا؛ مگر یہ رِشتہ زیرِ سطح ہونے کے باعث نظروں سے اوجھل رہا۔

خود غالب آگرے میں پیدا ہوئے لیکن اپنی جنم بھُومی کو چھوڑ کر دہلی آ گئے اَور باقی زِندگی یہیں گزار دی۔ بظاہر اِس سے یہی گمان گزرتا ہے کہ غالب تک آتے آتے اُن کے آبائی خون کی گرمی

ہضم پڑگئی ہوگی مگر یہ بات صحیح نہیں......حقیقت یہ ہے کہ غالب نے دہلی میں زندگی کا بیشتر حصہ تو گزارا لیکن اُن کے اُندر کا مہم جُو اِنسان اِس زِندان سے باہر آنے کے لیے ہمیشہ پھڑپھڑاتا رہا۔ مثلاً میرزا علاء الدین احمد خاں علائی کو ایک خط میں لکھتے ہیں :

ہر چند قاعدۂ عام یہ ہے کہ عالمِ آب وگِل کے مجرم عالمِ اَرواح میں سزا پاتے ہیں؛ لیکن یوں بھی ہوا ہے کہ عالمِ اَرواح کے گنہ گار کو دُنیا میں بھیج کر سزا دیتے ہیں۔ چنانچہ میں آٹھویں رجب ۱۲۱۲ھ میں روبکاری کے واسطے یہاں بھیجا گیا۔ تیرہ[۱۳] برس حوالات میں رہا۔ ۷ر رجب ۱۲۲۵ھ کو میرے واسطے حکمِ دوامِ حبس صادِر ہوا۔ ایک بیڑی میرے پاؤں میں ڈالی اُور دِلّی شہر کو زِندان مقرر کیا اُور مجھے اِس زِندان میں ڈال دیا۔ فکرِ نظم و نثر کو مشقت ٹھہرایا۔ برسوں کے بعد، مَیں جیل خانے میں سے بھاگا...... تین[۳] برس بلادِ شرقیہ میں پھرتا رہا۔ پایانِ کار مجھے کلکتے سے پکڑ لائے اُور پھر اُسی مجلس میں بٹھا دیا۔ جب دیکھا کہ یہ قیدی گریز پا ہے، دو[۲] ہتھکڑیاں اُور بڑھا دِیں۔ پاؤں بیڑی سے فگار، ہات ہتھکڑیوں سے زخم خوردہ، مشقتِ مقرری اُور مشکل ہوگئی، طاقت یک قلم زائل ہوگئی۔ بے حَیا ہُوں۔ سالِ گزشتہ بیڑی کو زاویۂ زنداں میں چھوڑ، مع دونوں ہتھکڑیوں کے بھاگا۔ میرٹھ، مراد آباد ہوتا ہوا رام پور پہنچا۔ کچھ دِن کم دو[۲] مہینے وہاں رہا کہ پھر پکڑا آیا۔ اب عہد کیا کہ پھر نہ بھاگوں گا...... بھاگوں کیا، بھاگنے کی طاقت بھی تو نہ رہی ...... (جون ۱۸۶۱ء)۔

اِس سے ظاہر ہے کہ غالب کی طبیعت کسی ایک پیمانے میں سما نہیں سکتی تھی اُور چھلک چھلک جاتی تھی ...... کلکتے کا سفر اِس کی ایک مثال ہے۔ بعض لوگوں کا یہ مؤقف ہے کہ غالب مجبور ہو کر کلکتے گئے تھے، ورنہ اِس سفر کا سبب سیر و تماشا ہرگز نہیں تھا۔ ثبوت میں وہ غالب کا یہ شعر پڑھتے ہیں جو سفرِ کلکتہ ہی کی پیداوار ہے :

لکھنؤ آنے کا باعث نہیں کُھلتا یعنی
ہوسِ سیر و تماشا سو وہ کم ہے ہم کو

مگر وہ شاید اِس بات کو فراموش کر جاتے ہیں کہ غالب ہی نے سیّاح کو ایک خط میں لکھا تھا :

میں تم سے توقع رکھتا ہوں کہ جس طرح تم نے لکھنؤ سے بنارس تک کے سفر کی سرگزشت لکھی ہے، اُسی طرح آئندہ بھی لکھتے رہوگے۔ میں سیر و سیّاحت کو بہت عزیز رکھتا ہوں :

اگر بہ دِل نہ خلَد ہر چہ اَز نظر گُزرد
زہے روانیِ عمرے کہ در سفر گُزرد

(بحوالہ "غالب" از مولانا غلام رسول مہر)

اِسی طرح کلکتے کے سفر کے بارے میں غالب نے جو کچھ اپنے اَشعار یا خطوط میں لکھا ہے‘ اُس سے یہ ہرگز ثابت نہیں ہوتا کہ اُن کے لیے یہ سفر کوئی مصیبت کا پہاڑ تھا‘ اُس سے تو یوں لگتا ہے جیسے اِس سفر کے ہر سنگِ میل سے اُنھوں نے لطف کشید کیا اَور اُن کے ہاں مسافر سے کہیں زیادہ سیّاح کا جذبۂ سیّاحت برانگیختہ رہا۔ اوّل تو یہی دیکھیے کہ اُنھوں نے دہلی سے کلکتے کا سفر ایک ماہ کے بجائے دس۱۰ ماہ میں طے کیا اَور اُنھیں قدم قدم پر منزل کا گماں ہوتا رہا۔ مثلاً دہلی سے چلے تو لکھنؤ جانے کا کوئی اِرادہ نہیں تھا لیکن جب لکھنؤ کا خیال آیا تو اُسی طرف مُڑ گئے اَور کچھ عرصہ وہیں مقیم رہے...... وہاں اُنھوں نے ہوسِ سیر و تماشا کے مقصد کو بظاہر ردّ کیا لیکن اِس غزل میں:

مقطعِ سلسلۂ شوق نہیں ہے یہ شہر
عزمِ سیرِ نجف وطوفِ حرم ہے ہم کو

لکھ کر کم اَز کم یہ ضرور کہہ دیا کہ لکھنؤ اُن کے سلسلۂ شوق ہی کی ایک کڑی تھا۔ نیز یہ کہ اَندر کی کوئی طاقت اُنھیں آگے ہی آگے کو لیے جا رہی تھی۔ یہ طاقت وہی سلسلۂ شوق تھا جس نے اُنھیں لکھنؤ سے کانپور اَور کانپور سے باندہ پہنچا دیا۔ پھر وہ چلّہ تارہ گئے اَور وہاں سے کشتی کی سیر کرتے ہوئے‘ الہ آباد پہنچے۔ الہ آباد سے بنارس آئے تو اُن کی حسِّ سیّاحت نے فطری لطف اَندوزی کے میلان کو زبان عطا کر دی۔ چنانچہ بنارس کی تعریف میں یوں رطبُ اللساں ہوئے:

تعالی اللہ بنارس چشمِ بددُور
بہشتِ خرم وفردوس معمور

اَور ایک خط میں یوں لکھا:

بھائی‘ بنارس خوب شہر ہے اَور میرے پسند ہے۔ ایک مثنوی مَیں نے اِس کی تعریف میں لکھی ہے۔

بنارس کے بعد کلکتے پہنچے اَور وہاں دو۲ برس تک مقیم رہے۔ اُصولاً اِس عرصے میں وطن کی یاد اَور اِس یاد کے نتیجے میں گمبھیر اُداسی اُن پر مسلط ہو جانا چاہیے تھی...... لیکن اُن کے اَندر کا سیّاح غریبُ الوطنی کے نکیلے احساس سے قطعاً متاثر نہ ہوا۔ چنانچہ کلکتے میں نہ صرف اُن کا دِل لگ گیا بلکہ وہ اُس پر فریفتہ بھی ہو گئے:

کلکتے کا جو ذِکر کیا تُو نے ہم نشیں ......!
اِک تیر میرے سینے میں مارا کہ ہائے ہائے
وُہ سبزہ زار ہائے مطرّا کہ ہے غضب!
وُہ نازنیں بتانِ خود آرا کہ ہائے ہائے
صبر آزما وہ اُن کی نگاہیں کہ حَف نظر!
طاقت رُبا وہ اُن کا اِشارا کہ ہائے ہائے
وُہ میوہ ہائے تازہ و شیریں کہ واہ وا!
وہ بادہ ہائے نابِ گوارا کہ ہائے ہائے

غالب کلکتے سے لَوٹ آئے لیکن اُن کی طبیعت کی بے قراری اُنھیں ہمیشہ سفر پر اکساتی رہی۔ وہ ذوق کی طرح دِلّی کی گلیوں کی خاک نہیں تھے ...... اِن گلیوں میں اُن کا سانس رُکنے لگتا تھا اَور وہ اِس زِندان سے باہر نکلنے کے متمنی رہتے تھے۔ بہ ایں ہمہ کلکتے کے بعد غالب صرف تین[۳] بار سفر کر سکے: یعنی دوؔ[۲] بار وہ رام پور گئے اَور ایک دفعہ میرٹھ؛ مگر اُن کے ہاں سفر کی لگن کا اَندازہ اِسی بات سے لگایئے کہ اُنھوں نے مختلف موقعوں پر کالپی، فاریرہ، فرخ آباد، گوالیار، انبالے حتیٰ کہ سورت تک جانے کا اِرادہ کرلیا تھا بلکہ جب قمار بازی کے سلسلے میں تین[۳] ماہ کی قید کاٹ کر رہا ہوئے تو ہندوستان تک کو چھوڑ دینے کے متمنی تھے۔ مثلاً ''یادگارِ غالب'' کے صفحہ ۳۳ پر مولانا حالی نے غالب سے یہ فقرے منسُوب کیے ہیں:

> میری یہ آرزو ہے کہ اَب دُنیا میں نہ رہوں اَور اگر رہوں تو ہندوستان میں نہ رہوں۔ مصر ہے، ایران ہے، بغداد ہے ...... یہ بھی جانے دو۔ خود کعبہ آزادوں کی جائے پناہ اَور آستانۂ رحمۃُ اللعالمین، دِلدادوں کی تکیہ گاہ ہے۔ دیکھیے وہ دِن کب آئے گا کہ درماندگی کی قید سے، جو اِس گزری ہوئی قید سے زیادہ جاں فرسا ہے، نجات پاؤں اَور بغیر اِس کے کہ کوئی منزلِ مقصود قرار دُوں، سر بہ صحرا نکل جاؤں!

غالب سے منسُوب یہ بیان اِس اعتبار سے بہت دِلچسپ ہے کہ یہ غالب کی دبی ہوئی آرزوئے سیّاحت کی نشان دہی کرتا ہے۔ ہر چند اُنھوں نے اِنتہائی دُکھ کے عالَم میں یہ اَلفاظ لکھے، لیکن دیکھیے کہ سیر کے لیے اُن تمام جگہوں کا نام لیتے گئے جہاں وہ جانا چاہتے تھے۔ حد یہ کہ کعبے کا ذِکر بھی کر دیا...... گو یہ ذِکر اِس طور آیا کہ وہ کعبے کی زیارت سے اپنے دُکھوں کا مداوا چاہتے تھے لیکن میرا اَندازہ ہے کہ دراصل طوافِ کعبہ بھی اُن کے سلسلۂ شوق ہی کی ایک کڑی تھا

نہ کہ کسی رُوحانی طلب کی تسکین کا ذریعہ! اِس کا ایک ثبوت تو یہ ہے کہ اُن کے اِس بیان میں کعبہ اُن کی آخری منزل نہیں۔ بات وہ ایران اَور مصر کے ذِکر سے شروع کرتے ہیں اَور کعبے کا ذِکر کرتے ہوئے ''منزلِ مقصود'' تک سے بے نیاز ہوکر ''سر بہ صحرا نکل جانے'' کی آرزو کرنے لگتے ہیں۔ اصل بات یہ ہے کہ وہ سفر کے طالب تھے نہ کہ کسی خاص منزل کے! دُوسرا ثبوت یہ ہے کہ جب ایک بار اُن کے ممدوح نے حج کا اِرادہ کیا تو غالب کے دِل میں بھی ساتھ جانے کی آرزو پیدا ہوئی مگر اِس آرزو میں سیر کا جذبہ حصولِ ثواب کے جذبے پر غالب تھا۔ چنانچہ برملا کہا:

غالب گر اِس سفر میں مجھے ساتھ لے چلیں
حج کا ثواب نذر کروں گا حضور کی......!

مگر ذِکر غالب کے سفرِ رام پور کا تھا۔ وہ دو[۲] بار رام پور گئے۔ بظاہر اِس کی ایک خاص وجہ تھی، یعنہ جیسے کلکتے جانے کا بھی ایک خاص سبب تھا؛ مگر جس طرح اُنھوں نے کلکتے کے سفر کو سیّاحت میں تبدیل کرلیا تھا، بالکل اُسی طرح وہ رام پور جاتے ہوئے بھی اپنے ذوقِ سیّاحت کی تسکین کا سامان فراہم کرتے رہے اَور اجنبی جگھوں نے اُنھیں اُداسی کے بجائے لطف عطا کیا۔ مثلاً رام پور کے بارے میں میر مہدی مجروح کو لکھتے ہیں:

> اہاہاہا! میرا پیارا میر مہدی آیا۔ آؤ بھائی مزاج تو اچھا ہے! بیٹھو یہ رام پور ہے، دارُالسّرور ہے، جو لطف یہاں ہے وہ اَور کہاں ہے! پانی سبحان اللہ! شہر سے تین[۳] سَو قدم پر ایک دریا ہے اَور کوسی اُس کا نام ہے۔ بے شبہ چشمۂ آبِ حیات کی کوئی سوت اِس میں ملی ہے۔ خیر، اگر یوں بھی ہے تو بھائی، آبِ حیات عمر بڑھاتا ہے لیکن اِتنا شیریں کہاں ہوگا! ...... (فروری، ۱۸۶۰ء)۔

سفر سے غالب کے لگاؤ کا ایک دِلچسپ پہلو یہ بھی ہے کہ دہلی کی طرف واپسی اُن کے لیے کسی خاص کشش کا باعث نہیں ہوئی تھی۔ یہ بات اُن کے ہاں مہم جُوئی کے جذبے کی غماز ہے کہ رُکنے کا عمل اُن کی طبع پر گراں اَور چلتے رہنا اُن کے لیے ہمیشہ باعثِ تسکیں ہوتا تھا۔

غالب آگرے میں زندگی کے اُنیس[۱۹] برس گزارنے کے بعد دہلی آئے اَور پھر یہیں کے ہو رہے۔ مگر یوں لگتا ہے جیسے دہلی کے در و دیوار سے اُنھیں ہَول آتا تھا اَور وہ اُسے زِندان کہنے سے بھی ہچکچاتے نہ تھے۔ علائی کی طرف اپنے خط میں تو اُنھوں نے اپنے ردِ عمل کا برملا اِظہار بھی

کر دیا۔ اِسی طرح غدر کے ایام میں جب دہلی شہر کے اندر آنے اور باہر جانے پر قسم قسم کی پابندیاں عائد ہوئیں تو غالب کو سانس رُکنے کا احساس ہوا تھا۔ چنانچہ اپنے متعدّد خطوط میں بڑے کرب آمیز لہجے میں اُن سختیوں کا ذکر کرتے ہیں۔ وہ خود کو تنہا محسوس کرتے تھے کہ انفرادیت کے نتیجے میں تنہائی کا احساس ناگزیر ہے۔ تاہم اُنھوں نے تازہ سانس لینے کے لیے اپنے چاروں طرف کھڑکیاں ضرور کھول رکھی تھیں...... یہ کھڑکیاں وہ دوست اور احباب تھے جن سے وہ سدا محوِ گفتگو رہتے...... کبھی شعر کے ذریعے سے، کبھی خط کے واسطے سے، کبھی ملاقات کے وسیلے سے؛ مگر جب غدر میں یہ کھڑکیاں یکے بعد دیگرے بند ہوتے چلے گئیں تو غالب کو اپنی تنہائی اور بے بسی کا احساس اور بھی شدت سے ہونے لگا:

> انگریز کی قوم میں سے جو اِن رُوسیہ کالوں کے ہاتھوں قتل ہوئے، اُن میں سے کوئی میرا اُمید گاہ تھا اور کوئی میرا شفیق اور کوئی میرا دوست اور کوئی میرا یار اور کوئی میرا شاگرد۔ ہندوستانیوں میں کچھ عزیز کچھ دوست کچھ شاگرد کچھ معشوق، سو وہ سب کے سب خاک میں مل گئے۔ ایک عزیز کا ماتم کتنا سخت ہوتا ہے، جو اِتنے عزیزوں کا ماتم دار ہو۔ اُس کی زیست کیونکر نہ دُشوار ہو۔ ہائے اِتنے یار مَرے کہ جو اَب میں مَروں گا تو میرا رونے والا بھی نہیں ہوگا...... (تفتہ کے نام)۔

غالب کے خون میں آوارہ خرامی کے اَجزا کی فراوانی اِس بات سے بھی ظاہر ہے کہ اُنھوں نے عمر بھر اَپنا مکان نہ بنوایا اور نہ ہی ایک مکان میں سکونت رکھی۔ مکان مثل درخت کی جڑ کے ہے کہ جب اِنسان مکان بناتا ہے تو دھرتی سے رِشتۂ اِزدواج قائم کرتا ہے؛ مگر غالب کی طبیعت کسی ایک جگہ رُکنے پر مشکل ہی سے مائل ہوسکتی تھی۔ ہر چند کہ وہ شہرِ دہلی میں رہے لیکن شہر چھوڑنے کی آرزو کو مکان چھوڑنے کے عمل سے پورا کرتے رہے۔ مولانا حالی "یادگارِ غالب" میں صفحہ ۲۲ پر لکھتے ہیں:

> ہمیشہ کرایہ کے مکانوں میں رہا کیے یا ایک مدّت تک میاں کالے صاحب کے مکان میں بغیر کرایہ کے رہے تھے۔ جب ایک مکان سے جی اکتایا، اُسے چھوڑ کر دُوسرا مکان لے لیا۔

شعبان بیگ کی حویلی، کالے میاں کی حویلی، حکیم محمد حسن کی حویلی...... غالب ایک خانہ بدوش کی طرح عمر بھر اَپنا بوریا بستر اُٹھائے ایک مکان سے دُوسرے میں منتقل ہوتے رہے محض اِس لیے کہ بقولِ حالی:

> وہ ایک جگہ رہتے ہوئے اکتا جاتے تھے۔ آخری مکان گلی قاسم جان کے موڑ پر تھا، وہاں بھی نہ رہے...... مَوت کی پالکی میں بیٹھ کر ہَوا ہو گئے۔

غالب مکان ہی نہیں، گھر کی تنگ دامانی سے بھی نالاں تھے۔ اُن کے لیے گھر ایک بندی خانے سے زیادہ اہمیت نہ رکھتا تھا۔ ذرا ملائم الفاظ میں سرائے کا کمرہ کہہ لیجیے۔ بیوی کو بیڑی اور عارف کے بچوں کو ہتھکڑیاں کہہ کر پکارنا، اُن کی اِس خاص روِش ہی کا غماز ہے۔ اپنی کوئی اولاد نہیں تھی۔ عارف اُنھیں بہت عزیز تھے...... وہ عالمِ جوانی میں وفات پا گئے تو غالب اُن کے دونوں بیٹوں کو اپنے گھر میں لے آئے۔ چاہیے تو یہ تھا کہ عارف کے دونوں بیٹے اُن کے لیے قیمتی اثاثہ قرار پاتے لیکن غالب اُنھیں ہتھکڑیاں کہتے ہیں اور دبی زبان میں اُن کے پھیلائے ہوئے شور وشغب سے ناپسندیدگی کا اِظہار بھی کرتے ہیں۔ مثلاً تفتہ کو لکھتے ہیں:

> اب اُس کے (یعنی عارف کے) دونوں بچے کہ وہ میرے پوتے ہوتے ہیں، میرے پاس آرہے ہیں اور دمبدم مجھے ستاتے ہیں۔ میں تحمل کرتا ہوں۔ خدا گواہ ہے کہ تم کو اپنا فرزند سمجھتا ہوں۔ پس تمھارے نتائجِ طبع میرے معنوی پوتے ہوتے ہیں۔ جب اِس عالم میں پوتوں سے کہ مجھے کھانا نہیں کھانے دیتے، مجھ کو دوپہر کو سونے نہیں دیتے، ننگے ننگے پاؤں پلنگ پر رکھتے ہیں، کہیں پانی لڑھکاتے ہیں، کہیں خاک اُڑاتے ہیں، میں تنگ نہیں آتا تو اِن معنوی پوتوں سے کہ اِن میں یہ باتیں نہیں ہیں، کیوں گھبراؤں گا!...... (۱۸؍جون ۱۸۵۲ء)۔

منشی نبی بخش حقیر کو ایک خط میں لکھا:

> تم کو خبر دیتا ہوں کہ زین العابدین کی ماں یعنی دادی حسین خاں کی، پنجشنبہ کے دِن ۲۸؍رمضان کو مَر گئی۔ زین العابدین کا بڑا بیٹا باقر علی خاں، وہ بھی میرے پاس آ گیا۔ دیکھتے ہو بھائی، چرخِ ستمگر کیا شعبدہ بازی کر رہا ہے، بوجھ پر بوجھ مجھ پر ڈال رہا ہے!...... (۲۳؍جون ۱۸۵۵ء)۔

حقیقت یہ ہے کہ وہ اصلی اور معنوی دونوں قسم کے پوتوں سے تنگ تھے۔ تفتہ کو بڑے لطیف انداز میں یہ بات سمجھا گئے۔ مگر نہ تو تفتہ نے اُنھیں معنوی پوتے اِرسال کرنا ترک کیا اور نہ ہی اصلی پوتے اُن سے جدا ہوئے۔ اور غالب اپنے خطوں میں اُن کے مختلف پرندے پالنے اور قرض لینے کی داستاں، بڑے اِلتزام سے بیان کرتے رہے، جس سے صاف ظاہر ہے کہ یہ پوتے، غالب کی تنہائی کو بانٹتے نہیں تھے؛ اُس میں مخل ہوتے تھے۔ تو کیا غالب کو اپنی تنہائی عزیز تھی...... سفر کرنے والے کو (چاہے وہ جسمانی طور پر مصروفِ سفر ہو چاہے تخیلی طور پر)، تنہائی ہمیشہ عزیز ہوتی ہے کہ اِسی ہالے میں وہ پوری طرح متحرک ہو سکتا ہے۔ غالب فطری طور پر متحرک تھے، اِس لیے شور وشغب سے

اپنے ذہن کی رفتار مدھم پڑتے دیکھتے تو دبی زبان میں اِس پر احتجاج ضرور کرتے۔ یہی حال بیوی سے اُن کے تعلقات کا تھا...... اِس ضمن میں تو اُن کا مقصد میرزا حاتم علی مہر کے نام لکھے گئے خط سے بالکل عیاں ہوگیا ہے: مہر کو اُس کی بیوی کی بے وقت مَوت پر یوں دلاسا دیتے ہیں:

کسی کے مَرنے کا وہ غم کرے جو آپ نہ مَرے۔ کیسی اَشک فشانی، کہاں کی مرثیہ خوانی ...... آزادی کا شکر بجا لاؤ، غم نہ کھاؤ اَور اگر ایسے ہی اپنی گرفتاری سے خوش ہو تو چُنّا جان نہ سہی، مُنّا جان سہی! میں جب بہشت کا تصوّر کرتا ہوں اَور سوچتا ہوں کہ اگر مغفرت ہوگئی اَور ایک قصر ملا اَور ایک حُور ملی، اقامتِ جاودانی ہے اَور اُسی ایک نیک بخت کے ساتھ زندگانی ہے! اِس تصوّر سے جی گھبراتا ہے اَور کلیجا مُنہ کو آتا ہے۔ ہے ہے، وہ حُور اَجیرن ہو جائے گی طبیعت کیوں نہ گھبرائے گی۔ وہی زمردین کاخ اَور وہی طوبیٰ کی ایک شاخ چشمِ بد دُور، وہی ایک حُور! بھائی ہوش میں آؤ، کہیں اَور دِل لگاؤ! ...... (۱۸٦۰ء)۔

ایک اَور خط میں بیوی کو ''بیڑی'' کا لقب عطا کیا ہے۔ دُوسروں کو لکھے گئے خطوں میں اُستانی جی (بیگم غالب) کے بارے میں ایک آدھ فقرہ اگر لکھ دیا تو لکھ دیا یا کھانا کھانے یا دالان میں دُھوپ لینے کے لیے وہ گھڑی بھر کو گھر میں آ گئے تو آگئے، ورنہ گھر کی چار دیواری (جس کی تعمیر میں جذباتی وابستگی کا ہاتھ ہوتا ہے) اُن کے لیے کچھ ایسی باعثِ تسکین نہ تھی۔

یہ سب درست ...... لیکن آوارہ خرامی کی خواہش اَور زِندان سے باہر آنے کی تمنا اگر اُن کے کلام میں موجود نہیں تو پھر اِن تمام کوائف کو غالب کے محض اِضطراری اَفعال کہہ کر بہ آسانی مسترد کیا جا سکتا ہے۔ تاہم اُن کے کلام کا مطالعہ کریں تو ایک بے قرار رُوح، زِندان میں پھڑپھڑاتے ہوئے صاف دِکھائی دیتی ہے۔ اِس ضمن میں پہلی بات تو یہ ہے کہ غالب کے اَشعار کی بُنت میں روز مرّے، محاورے اَور معاملہ بندی کے رُجحان سے کہیں توانا رُجحان تشبیہ اَور اِستعارے یا تخیل کے لطیف ہیولوں کی تعمیر کا ہے۔ تشبیہ بجائے خود آوارہ خرامی کے رُجحان پر دال ہے کہ یہ کسی شے یا کیفیت کو بعینہٖ پیش کرنے کے بجائے ہمیشہ اُسے تقابل سے پیش کرتی ہے اَور یوں گویا ایک شے سے پھدک کر کسی دُور کی شے پر بسیرا کرنے کے بعد واپس اپنی اصل جگہ پر آ جاتی ہے۔ تشبیہ، کسی شے کی نرمی یا گرمی کا احساس دِلانے کے لیے ناظر کا ہاتھ پکڑ کر، اُسے شے سے مس نہیں کرتی، وہ اُسے پہلے کوئی اَور شے دِکھاتی ہے اَور پھر اصل کی تفہیم اُس درمیانی شے کے وسیلے سے کرتی ہے جس کا مطلب یہ ہے کہ تشبیہ بجائے خود ایک خاصا متحرک اَندازِ بیاں ہے اَور اُن طبائع کو زیادہ عزیز ہے جو

آوارہ خرامی کو پسند کرتی ہیں۔ غالب کے اپنے زمانے میں ذوق ظفر اَور دُوسرے بلند پایہ شعرا بھی شعر کہہ رہے تھے جن کے کلام کی سادگی، صفائی اَور سامنے کی بات کو سامنے کی زبان میں بیان کرنے کی روِش، اُردو زبان پر اُن کی حیرت انگیز قدرت کی غماز تو ہے لیکن اُس میں تشبیہ کی وہ فراوانی نہیں جو غالب کے ہاں موجود ہے۔ مثلاً:

جلوۂ گُل نے کیا تھا واں چراغاں آبجُو
یاں رواں مژگانِ چشمِ تر سے خونِ ناب تھا

گھر ہمارا جو نہ روتے بھی تو ویراں ہوتا
بحر گر بحر نہ ہوتا تو بیاباں ہوتا

رَو میں ہے رَخشِ عمر کہاں دیکھیے تھمے!
نَے ہاتھ باگ پر ہے نہ پا ہے رکاب میں

یوں ہی گر روتا رہا غالب تو اے اہلِ جہاں
دیکھنا اِن بستیوں کو تم کہ ویراں ہوگئیں!

کیا تنگ ہم ستم زدگاں کا جہان ہے
جس میں کہ ایک بیضۂ مور آسمان ہے

غمِ ہستی کا اسد کس سے ہو جُز مرگ علاج
شمع ہر رنگ میں جلتی ہے سحر ہونے تک!

سایہ میرا مجھ سے مثلِ دُود بھاگے ہے اسد!
پاس مجھ آتش بجاں کے کس سے ٹھہرا جائے ہے

دیکھو تو دلفریبیِ اَندازِ نقشِ پا
موجِ خرامِ یار بھی کیا گُل کتر گئی

عشق پر زور نہیں، ہے یہ وہ آتش غالب
کہ لگائے نہ لگے اَور بجھائے نہ بنے!

میں نے یہاں صرف چند اَشعار پیش کیے ہیں' ورنہ غالب کے کلام میں تو تشبیہات کے اَنبار لگے ہیں: البتہ دِلچسپ بات یہ ضرور ہے کہ غالب تشبیہ کے سلسلے میں آتش گرمی ہوز، شمع وغیرہ سے خاصا اِکتساب کرتے ہیں حتیٰ کہ اُنھیں جلوۂ گُل میں بھی چراغاں ہی کا منظر دِکھائی دیتا ہے۔ میرا خیال ہے کہ آگ کی بے قراری اَور سیماب پائی خود غالب کے اَندر کی سیمابیت اَور آتشِ پنہاں کے مماثل تھی' اِسی لیے اُنھوں نے عموماً آگ اَور اُس سے متعلقہ کیفیات ہی سے تشبیہات اَخذ کیں۔ ایک بات اَور بھی ہے کہ غالب کے آبا سمرقند اَور ایران سے آئے تھے: اِن علاقوں میں وہ نسل آباد رہی ہے جو آج بھی آریا ہونے پر فخر کرتی ہے ...... اِس نسل نے کبھی زردشت کے فلسفے کو اَپنایا تھا اَور کبھی آتش پرستی کی روایات کو سینے سے لگایا تھا۔ چنانچہ غالب کا بھی ایک شعر ہے:

ہے ننگِ سینہ دل اگر آتش کدہ نہ ہو
ہے عارِ دل نفس اگر آزر فشاں نہیں

ضمناً یہ بات بھی ملحوظ رہے کہ خود آریا نسلاً خانہ بدوش قبائل پر مشتمل تھے اَور صدیوں کسی اَندرونی خلفشار میں مبتلا' وسطی ایشیا سے یورپ' یونان اَور ہندوستان تک آوارہ خرامی کرتے رہے تھے۔ اگر خانہ بدوشی اَور آتش پرستی کی یہ رمق ہزاروں برس بعد غالب کے خون میں بھی نمودار ہوئی تو یہ حیاتیات کے اُصولوں کے عین مطابق تھی۔

غالب کے اَشعار کی بُنَت میں تشبیہ اَور اِستعارے کے علاوہ تخیلی ہیولوں نے بھی ایک اَہم کردار اَدا کیا ہے۔ بعض اَوقات تو غالب' آب و گِل کی دُنیا سے اُوپر اُٹھ کر' ایک اَیسا لطیف اَور خیالی جہان تعمیر کر لیتے ہیں جو شاید قدموں کی ہلکی سے ہلکی چاپ کا بھی متحمل نہ ہو سکے۔ اِس سے یہ بات بھی کھلی کہ وہ اپنے پوتوں کے پھیلائے ہوئے شور و شغب سے کیوں نالاں تھے کہ ہر بار جب کوئی ننّھا مُنّا ہاتھ اُنھیں چھوتا' اُن کے خوابوں کے آبگینے ٹوٹ جاتے۔ غالب کی خیال آرائی اَور خیال آفرینی کی روِش اُن کے کلام میں خاصی نمایاں ہے:

ہُوں گرمیِ نشاطِ تصوّر سے نغمہ سنج
میں عندلیبِ گلشنِ ناآفریدہ ہُوں

مستانہ طے کروں ہوں رہِ وادیِ خیال
تا بازگشت سے نہ رہے مدّعا مجھے

شوق اُس دشت میں دوڑائے ہے مجھ کو کہ جہاں
جادہ ـــــ غیر از نگہِ دیدۂ تصویر نہیں

ہم وہاں ہیں جہاں سے ہم کو بھی
کچھ ہماری خبر نہیں آتی

دل کو مَیں اور مجھے دل محوِ وَفا رکھتا ہے
کس قدر ذوقِ گرفتاریِ ہم ہے ہم کو!

منظر اِک بلندی پر اَور ہم بنا سکتے
عرش سے اُدھر ہوتا کاشکے مکاں اپنا

مَے سے غرض نشاط ہے کس رُوسیاہ کو!
یک گُونہ بےخودی مجھے دن رات چاہیے

ہستی کے مت فریب میں آجائیو اسد
عالَم تمام ـــــ حلقۂ دامِ خیال ہے!

غالب کی یہ آوارہ خرامی محض تخیل کی دُنیا تک محدود نہیں، وہ گوشت پوست کی زِندگی میں بھی سیر و سیّاحت کے والہ و شیدا تھے۔ اُن کے سوانح کا مطالعہ کرتے ہوئے صاف پتا چلتا ہے کہ سیر و سیّاحت کے سلسلے میں "کردہ گناہوں" کے علاوہ اُن کے "ناکردہ گناہوں" کی فہرست بھی خاصی طویل ہے۔ بڑی بات یہ ہے کہ اُن کے اَندر کوئی ایسی آگ پنہاں تھی جو اُنھیں ہردم متحرک رکھتی تھی۔ بیشک قیس کی تلمیح' فارسی کے وسیلے سے اُردو میں آئی اَور خاصی مقبول بھی ہوئی اَور غالب نے بھی اِس تلمیح کو اَپنایا؛ لیکن اُنھوں نے جس شیفتگی سے خود کو قیس سے جذباتی طور پر ہم آہنگ کیا، اُس سے بھی اَندازہ ہوتا ہے کہ وہ قیس کی آوارہ خرامی کو اَپنی طبیعت سے کس قدر قریب محسوس کرتے تھے! اُن کا سارا سفر (چاہے وہ جسمانی سطح پر طے ہوا، چاہے رُوحانی سطح پر) ایک اَیسا سلسلۂ شوق تھا

جس کی کوئی واضح منزل نہیں تھی۔ وہ کس شے کی تلاش میں تھے اَور کیا یہ شے کوئی معروضی حیثیت بھی رکھتی تھی...... قرائن کہتے ہیں کہ وہ اپنے سامنے منزل کا ہیُولا تو کھڑا کر لیتے تھے لیکن اُس تک پہنچتے پہنچتے ایک نئی منزل کے نقوش اُن کے سامنے اُبھر آتے تھے۔ اِس قسم کے خالص کاروباری معاملات میں بھی (جیسے پنشن کا قضیہ وغیرہ) جب ایک اُمید فسخ ہوتی تھی، وہ ایک نئی اُمید کی آبیاری کرنے لگتے تھے۔ پنشن نہیں تو خطاب، خطاب نہیں تو وظیفہ، وظیفہ نہیں تو کچھ اَور...... قیاس یہ ہے کہ دراصل منزل اُن کے باہر نہیں، اَندر تھی؛ اَور اَندر کی یہ منزل ایک ایسی تجرید تھی جسے وہ خود بھی گرفت میں لینے سے قاصر تھے...... اِسے ایک ایسی آگ یا پیاس کا نام دینا چاہیے جو اَپنی تکمیل کی خواہاں تھی اَور ہر اُس شے کو خود میں سمو لینا چاہتی تھی جو اِس خلا کو پُر کر سکے۔ یہی وہ مقام ہے جہاں غالب کا ردِعمل بیشتر دُوسرے فن کاروں سے مختلف ہو جاتا ہے۔ اکثر فن کار فن کے عروج پر پہنچنے کے بعد تیاگنے کی روِش اِختیار کرتے اَور ایک درویشانہ مسلک کے تابع ہو جاتے ہیں۔ غالب تیاگنے کا ذِکر بھی کرتے ہیں لیکن محض رسمی طور پر۔ اصل بات یہ ہے کہ وہ اپنے اَندر کے خلا کو پُر کرنے کے لیے چیزوں اَور کیفیتوں کو سینے سے لگاتے ہیں۔ نتیجہ یہ ہے کہ اُن کے ہاں زِندگی کی جملہ کروٹوں کو مس کرنے کا رُجحان عام ہے۔ وہ اپنے اَندر کے خلا کو پتنگ بازی سے بھی پُر کرنے کی سعی کرتے ہیں اَور شراب نوشی سے بھی۔ جُوا بازی بھی اُنھیں عزیز ہے اَور سیر و تفریح بھی۔ وہ عشق مُشک سے بھی گریزاں نہیں اَور دُنیاوی وجاہت کی بھی تمنا کرتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ غالب نے ہر شعبۂ زِندگی کی سیّاحت کی اَور اِس ضمن میں اچھے یا بُرے کی تمیز کو ذرا کم ہی ملحوظ رکھا۔ گو اُن کے مختلف اِقدامات پر اُن کے اپنے زمانے کے بہت سے لوگوں کی بھنویں بار بار تن گئیں، لیکن تجربات کے اِس تنوّع نے اُن کے کلام میں وہ بے پناہ توانائی بھی پیدا کی جو درویشانہ مسلک رکھنے والوں یا سماجی اعتبار سے قطعاً شریفانہ زِندگی بسر کرنے والوں کو ذرا مشکل ہی سے حاصل ہوتی ہے۔ اُن کے اَندر کی یہ آگ یا وحشت، اُن کے کلام میں بھی بار بار اَپنا پَرتو دِکھاتی ہے..... مثلاً یہ اَشعار دیکھیے:

میں اَور اِک آفت کا ٹکڑا وُہ دلِ وحشی کہ ہے
عافیت کا دُشمن اَور آوارگی کا آشنا

مانعِ دشت نوردی کوئی تدبیر نہیں
ایک چکّر ہے مرے پاؤں میں زنجیر نہیں

وحشت پہ میری عرصۂ آفاق تنگ تھا
دریا زمین کو عرقِ انفعال ہے!

گرد بادِ رہِ بے تابی ہُوں
صرصرِ شوق ہے بانی میری

مرہم کی جستجو میں پھرا ہُوں جو دُور دُور
تن سے سوا فگار ہیں اِس خستہ تن کے پاؤں

نہ ہوگا یک بیاباں ماندگی سے ذوق کم میرا
حبابِ موجۂ رفتار ہے نقشِ قدم میرا

ہے پَرے سرحدِ ادراک سے اپنا مسجُود
قبلہ کو اہلِ نظر قبلہ نما کہتے ہیں

چلتا ہوں تھوڑی دُور ہر اِک تیز رو کے ساتھ
پہچانتا نہیں ہوں ابھی راہبر کو مَیں

ہر قدم دُوریِ منزل ہے نمایاں مجھ سے
میری رفتار سے بھاگے ہے بیاباں مجھ سے

کیوں نہ فردوس میں دوزخ کو ملالیں یارب
سَیر کے واسطے تھوڑی سی فضا اَور سہی!

آوارہ خرامی کا جذبہ اِس بات کا متقاضی ہے کہ اِس کے راستے میں کوئی بند نہ باندھا جائے کیونکہ (بقولِ غالب) جب طبع رُکتی ہے تو اَور بھی رواں ہو جاتی ہے۔ روانی سے تو اِنکار ناممکن ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ غالب ہمیشہ رُکاوٹ کے عمل کے شکوہ سنج رہے اَور اُنھیں ہر وُہ شے یا عمل ناگوار محسوس ہوا جس نے اُن پر کسی قسم کی بندش عائد کی یا کم اَز کم جس میں اُنھیں بندش یا بھیڑ چال

کا احساس ہوا۔ غالب کے نزدیک روانی، روانیِ طبع یا آوارہ خرامی کناروں میں مقید ہوکر، بہنے کا عمل نہیں، یہ کناروں سے چھلکنے کے عمل کا دُوسرا نام ہے۔ چنانچہ وہ سماجی کھائیوں (grooves) سے متنفر اَور اَپنی اِنفرادیت کا مظاہرہ کرنے میں ہمیشہ پیش پیش رہے...... یہ بات اُن کے اَشعار کے مخصوص مزاج سے لے کر اُن کی زِندگی کے چھوٹے چھوٹے واقعات تک پھیلی ہوئی ہے۔ مثلاً اُنھوں نے وَبا میں عام لوگوں کے ساتھ مَرنا پسند نہ کیا یا جس روز ڈاڑھی رکھی، اُسی دِن سَر منڈایا، مذہبی اَحکامات کے سلسلے میں آزادہ روی کا مسلک اِختیار کیا...... جیسا کہ اُنھوں نے کہا:

کیا تنگ ہم ستم زدگاں کا جہان ہے
جس میں کہ ایک بیضۂ مور آسمان ہے

اِس شعر سے اِس بات کا احساس ہوتا ہے کہ غالب کے ہاں آزادی کا تصوّر کس قدر کشادہ تھا...... اِتنا کشادہ کہ بڑی سے بڑی آزادی بھی قید و بند سے رہائی کا احساس عطا نہ کرسکتی تھی۔ اِس کے علاوہ، اِس شعر سے یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ تنگ و تاریک گلیوں کے شہر میں اُن کی نظریں حصولِ آزادی کے لیے آسماں کو ٹٹولنے پر سدا مائل رہیں کہ ایسے ماحول میں چھت پر سے دِکھائی دینے والا آسماں کا حصہ ہی در و دیوار کی قید سے آزاد نظر آتا ہے۔ غور طلب بات ہے کہ جب غالب اپنے مکان کا ذِکر کرتے ہیں تو چھت پر سے آسماں کو دیکھنے اَور محظوظ ہونے کی روِش باقی تمام باتوں پر سبقت لے جاتی ہے۔ مثلاً نواب علاء الدین احمد خاں کو لکھتے ہیں:

> مینہ کھل گیا ہے۔ مکان کے مالکوں کی طرف سے مدد شروع ہوگئی ہے۔ نہ لڑکا ڈرتا ہے، نہ بی بی گھبراتی ہے، نہ میں بے آرام ہوں۔ کھلا ہوا کوٹھا، چاندنی رات، ہَوا سَرد، تمام رات فلک پر مریخ پیشِ نظر، دو گھڑی کے تڑکے زہرہ جلوہ گر، اِدھر چاند مغرب میں ڈوبا، اُدھر مشرق سے زہرہ نکلی، صبوحی کا وُہ لطف، روشنی کا وُہ عالَم! ...... (۶/ اگست ۱۸۶۲ء)۔

در و دیوار سے غالب کو جو وحشت ہوتی تھی، اُس کی وجہ دراصل یہ تھی کہ دیواروں ہی سے زِنداں تعمیر ہوتا ہے اَور زِنداں، آوارہ خرامی کے جذبے کو پا بجولاں کر دیتا ہے۔ چنانچہ وہ دیواروں کے حبس سے گریزاں تھے اَور اپنے اَشعار میں زِنداں اَور اُس کی علامتوں کا بار بار ذِکر کرتے تھے:

بے در و دیوار سا اِک گھر بنایا چاہیے
کوئی ہمسایہ نہ ہو اَور پاسباں کوئی نہ ہو

رہیے اب ایسی جگہ چل کر جہاں کوئی نہ ہو
ہم سخن کوئی نہ ہو اور ہم زباں کوئی نہ ہو

شرحِ اسبابِ گرفتاریِ خاطر مت پوچھ
اِس قدر تنگ ہوا دل کہ میں زِنداں سمجھا

بلا سے ہَیں جو یہ پیشِ نظر در و دیوار
نگاہِ شوق کو ہَیں بال و پر، در و دیوار

آزادیِ نسیم مبارک کہ ہر طرف
ٹوٹے پڑے ہیں حلقۂ دامِ ہوائے گُل

حسد سے دل اگر افسردہ ہے گرمِ تماشا ہو
کہ چشمِ تنگ شاید کثرتِ نظارہ سے وا ہو

احباب چارہ سازیِ وحشت نہ کر سکے
زِنداں میں بھی خیال بیاباں نورد تھا

آزادہ روی غالب کا مسلک تھا۔ اِس لیے یہ غیر اَغلب نہیں کہ وہ زِنداں میں رہتے ہوئے بھی خیال کی دُنیا میں آوارہ حال رہے؛ یا یوں کہہ لیجیے کہ غالب فطری طور پر متحرک تھے؛ اِس لیے جب وہ گھڑی بھر کے لیے رُکتے تو اُنھیں سنگ و خشت کی دیواروں کا بوجھ فی الفور محسوس ہونے لگتا۔ اُن کی طبیعت کا یہ ہیجان اُن کی داستانِ حیات ہی سے نہیں، اَندازِ گفتگو سے بھی مترشح ہے۔ یہ تو معلوم نہیں کہ وہ گفتگو آہستہ آہستہ کرتے تھے یا تیز، لیکن اُن کے کلام سے یہ بالکل ظاہر ہے کہ اُن کے ہاں ڈرامے کے عناصر کی خاصی فراوانی تھی اَور ڈرامے سے شغف، داخلی بے قراری ہی کا غماز ہوتا ہے۔ جب اَندر کی فاضل قوّت متلاطم ہو جائے تو وہ زبان کے علاوہ جسم کی حرکات میں بھی اپنا اِظہار کرتی ہے اَور یوں گفتگو میں مکالمے کا اَنداز اَور کلام میں تمثیل کا رنگ جھلکنے لگتا ہے۔ غالب کے خطوط سے اُن کی گفتگو کے ڈرامائی عناصر کا اَندازہ بہ آسانی ہو جاتا ہے۔ مثلاً میر مہدی کے نام ایک خط کے تیور دیکھیے:

اے جناب میرن صاحب، السلام علیکم!

حضرت، آداب!

کہو صاحب، آج اِجازت ہے میر مہدی کے خط کا جواب لکھنے کو؟

حضور، میں کیا منع کرتا ہوں؟ میں نے تو یہ عرض کیا تھا کہ اب وہ تن درست ہو گئے ہیں، بخار جاتا رہا ہے، صرف پیچش باقی ہے، وہ بھی رفع ہو جائے گی۔ میں اپنے ہر خط میں آپ کی طرف سے دُعا لکھ دیتا ہوں۔ آپ پھر کیوں تکلیف کریں؟

نہیں میرن صاحب، اُس کے خط کو آئے بہت دِن ہوئے ہیں، وہ خفا ہوا ہو گا، جواب لکھنا ضرور ہے۔

حضرت، وہ آپ کے فرزند ہیں، آپ سے خفا کیوں ہوں گے!

بھائی، آخر کوئی وجہ تو بتاؤ کہ تم خط لکھنے سے کیوں باز رکھتے ہو؟

سبحان اللہ! اے لو حضرت، آپ تو خط نہیں لکھتے اَور مجھے فرماتے ہیں کہ تُو باز رکھتا ہے۔

اچھا، تم باز نہیں رکھتے؟ مگر یہ تو کہو کہ تم کیوں نہیں چاہتے کہ میں میر مہدی کو خط لکھوں؟

کیا عرض کروں؟ سچ تو یہ ہے کہ جب آپ کا خط جاتا اَور وہ پڑھا جاتا تو میں سنتا اَور حظ اُٹھاتا۔ اب جو میں وہاں نہیں ہوں تو نہیں چاہتا کہ آپ کا خط جاوے۔ میں اب پنجشنبے کو روانہ ہوتا ہوں۔ میری روانگی کے تین۳ دِن کے بعد آپ خط شوق سے لکھیے گا۔

میاں بیٹھو، ہوش کی خبر لو، تمھارے جانے نہ جانے سے مجھے کیا علاقہ! میں بوڑھا آدمی تمھاری باتوں میں آ گیا اَور آج تک اُسے خط نہ لکھا، لاحول ولا قوۃ۔

یہی حال اُن کے کلام کا ہے جس میں متعدّد موقعوں پر ایک پوری ڈرامائی کیفیت اُبھرے ہوئے نظر آتی ہے۔ مثلاً اُن کی ایک غزل کا یہ حصہ دیکھیے جس میں عدالتِ ناز کے اَندر دِل و مژگاں کا مقدمہ پیش ہوتا ہے اَور ایک جیتی جاگتی تمثیل میں ڈھل جاتا ہے:

پھر کُھلا ہے درِ عدالتِ ناز
گرم بازارِ فوجداری ہے

ہو رہا ہے جہان میں اَندھیر
زلف کی پھر سرشتہ داری ہے

پھر ہوئے ہیں گواہِ عشق طلب
اشکباری کا حکم جاری ہے

دل و مژگاں کا جو مقدمہ تھا
آج پھر اُس کی رُوبکاری ہے

ڈرامائی کیفیت غالب کے عام اَشعار کا بھی طُرّۂ اِمتیاز ہے۔ مثلاً:

ہر ایک بات پہ کہتے ہو تم کہ تُو کیا ہے
تمھیں کہو کہ یہ اَندازِ گفتگو کیا ہے!

تجھ سے تو کچھ کلام نہیں لیکن اے ندیم
میرا سلام کہیو' اگر نامہ بر ملے!

غالب تمھیں کہو کہ ملے گا جواب کیا
مانا کہ تم کہا کیے اور وُہ سنا کیے!

پوچھتے ہیں وُہ کہ غالب کون ہے
کوئی بتلاؤ کہ ہم بتلائیں کیا!

اسد خوشی سے مرے ہاتھ پاؤں پھُول گئے
کہا جو اُس نے، ذرا میرے پاؤں داب تو دے!

ایماں مجھے روکے ہے جو کھینچے ہے مجھے کفر
کعبہ مرے پیچھے ہے' کلیسا مرے آگے

غالب کی آوارہ خرامی کا ایک اَور دِلچسپ ثبوت یہ ہے کہ اُن کی وفات کے تقریباً ساٹھ[۱۶] برس بعد ایشیا کے عظیم مصوّر' عبدالرحمٰن چغتائی نے' اُن کے مختلف اَشعار کو اَیسی تصویروں میں پیش کیا جو مصوّری کی زبان میں ٹون (Tone) سے کہیں زیادہ خط (Line) کی مرہونِ مِنّت تھیں۔ واضح رہے کہ مصوّری میں ٹون (Tone) اَور خط (Line) دو متبادل طریق ہیں...... اگر تصویر میں گہرائی مقصود ہو اَور رُوحانی اَقدار کا اِظہار مطمحِ نظر ہو تو ٹون (Tone) کو بروئے کار لایا جاتا ہے اَور اگر آرزو یہ ہو کہ تحرک اَور جزر و مدّ دِکھایا جائے تو پھر خط (Line) زیادہ مفید ہوتا ہے۔ مرقعِ چغتائی میں غالب کے اَشعار کی عکاسی ایسی تصویروں کے ذریعے ہوئی ہے جن میں خطوط کا عمل دخل بہت زیادہ ہے۔ ظاہر ہے کہ چغتائی نے غالب کے تخیل کے حرکی عناصر کا اِحاطہ کرنے کے لیے قطعاً غیر اِرادی طور پر خطوط کے اِستعمال کی ضرورت محسوس کی ہوگی...... چغتائی کی فنی عظمت کا یہ ایک

ادنیٰ سا ثبوت ہے کہ اُس نے غالب کے شعری تحرک کو بڑی کامیابی کے ساتھ خطوط کی زبان میں پیش کیا اور ایسا کرتے ہوئے اُس خاص کیفیت کو بڑی خوبی سے اُجاگر کیا جسے اِس مضمون کا عنوان کیا گیا ہے۔

☆☆☆

نوٹ : "غالب کی آوارہ خرامی" اور "غالب کا ذوقِ تماشا"..... ہر دو مضامین میں میرزا غالب کے اشعار کی صحت درجِ ذیل کتاب کے مطابق ہے:

"دیوانِ غالب"، بہ تحقیق متن و ترتیب از حامد علی خان، مطبوعہ مجلسِ یادگارِ غالب، پنجاب یونیورسٹی، لاہور، ۱۹۶۹ء

غالِب کا ذوقِ تماشا

غالب کے ذوقِ تماشا کی نوعیت کیا ہے، نیز اُس نے کس طرح تماشے یا تماشائی کا کردار ادا کیا ہے...... اِن سوالات کا جواب غالب کے کلام کے مطالعے سے بہ آسانی مل سکتا ہے۔ سب سے پہلے غالب کا یہ شعر لیجیے:

بازیچۂ اطفال ہے دُنیا مرے آگے
ہوتا ہے شب و روز تماشا مرے آگے

اِس شعر میں تماشائی کا منصب بہت واضح ہے اور یہ احساس بے حد توانا ہے کہ دُنیا کے جملہ مظاہر، بچوں کے کھیل کی طرح ناپائیدار، بے معنی اور بے جہت ہیں؛ اِسی لیے سرابی کیفیات کے حامل ہیں...... یہ ایک خاصا مقبول نظریہ ہے جو غالب سے پہلے بھی رائج تھا، غالب کے زمانے میں بھی عام تھا اور آج کہ زِندگی کی مادّی حیثیت بہت زیادہ اہمیت حاصل کر چکی ہے بعض طبقات میں ابھی تک بہت مقبول ہے۔ یہی نظریہ ہے جس کی اَساس پر وُہ صوفیانہ اَذہان وجود میں آئے جو حیات سے مرتب شدہ دُنیا کو غیر حقیقی اور اِس کی موجوں کے نیچے پھیلے ہوئے شانت سمندر کو اصل حقیقت سمجھتے ہیں بعض لوگ شاید تماشائی کی اِس حیثیت کو فرار پر منتج کریں مگر مشرق میں، جہاں ہر ذی رُوح کی حیات مختصر اور اَشیا کی شکست و ریخت کا عمل موسمی حالات کے باعث بہت تیز ہوتا ہے، یہ نظریہ بجائے خود ایک قدرتی اور خود رَو پودے کی حیثیت رکھتا ہے اور اِس کی مقبولیت فرار کے رُجحان کے تحت نہیں، یہ مقبولیت زِندگی کو اُس کی واقعی صورت میں قبول کرنے کے رویّے کے باعث ہے۔ جب

ہر شے اِتنے بڑے پیمانے پر فنا آشنا ہو رہی ہو اَور تغیّر و تبدّل کا عمل اِس درجہ تیز رفتار ہو تو پھر اِس کا اِدراک، فرار کے رُجحان کے تابع کیونکر ہو سکتا ہے...... یہ لکھ کر میں غالب کی اُس خاص ذہنی سمت کا جواز مہیا نہیں کر رہا، مقصد صرف یہ ہے کہ غالب کے اُس نقش کو واضح کیا جائے جو مروّج رویّے کے زیرِ اَثر مرتب ہوا تھا اَور جس میں تماشائی کی حیثیت ایک بلند ٹیلے پر بیٹھے شخص کی سی تھی؛ مگر غالب کی رگوں میں جو خون دوڑ رہا تھا، وہ اُسے تماشائی کے اُس مقام پر زیادہ دیر ٹھہرنے کی اِجازت کیسے دیتا! چنانچہ غالب کے ہاں صوفیانہ مسلک کے حامل اِس وضع کے اَشعار، ایک ہنگامی اِظہار سے زیادہ اَہمیت نہیں رکھتے اَور غالب اگلے ہی قدم پر تماشائی کے مقامِ بلند سے اُتر کر تماشے کے ہموار میدان میں سرگرم دِکھائی دینے لگتا ہے اَور اُس کے اَور خارج کی حقیقت کے مابین ایک اَیسا رِشتہ اُستوار ہو جاتا ہے جس کے بارے میں یہ کہنا کہ وہ محض تماشائی یا تماشا کار کا رِشتہ ہے، بے حد مشکل ہے۔ مثلاً اِسی غزل میں غالب یہ بھی کہتا ہے:

ہے موجزن اِک قلزمِ خُوں، کاش یہی ہو!
آتا ہے ابھی دیکھیے کیا کیا مِرے آگے

اَور

گو ہاتھ کو جنبش نہیں، آنکھوں میں تو دم ہے
رہنے دو ابھی ساغر و مینا مِرے آگے!

معاً قاری خود سے پوچھتا ہے کہ جو شخص اپنے سامنے پھیلی ہوئی زِندگی کو ایک "قلزمِ خوں" کی صورت میں محسوس کرتا ہو، وہ "بازیچۂ اَطفال" کے نظریے پر کتنی دیر تک کاربند رَہ سکتا ہے؛ اَور پھر جب زِندگی سے شاعر کی وابستگی اِس قدر شدید ہو کہ وہ محض "آنکھوں کے دم" پر تکیہ کر کے، مناظر کے وجود کا جواز پیش کرنے سے بھی دریغ نہ کرے تو اِس سے بھی قاری کو اَندازہ لگانا چاہیے کہ غالب، زِندگی اَور اُس کے مظاہر کو کس قدر حقیقی اَور سچا سمجھتا تھا! غالب کے کلام کا مطالعہ کریں تو اُس کے مؤخرُ الذکر رویّے کے شواہد مل جاتے ہیں۔

تماشائی کے مقام کا تعین، فاصلے یا بُعد سے ہوتا ہے...... کوئی شخص خود کو جس قدر کائنات سے الگ متصوّر کرتا ہے، اُسی نسبت سے وہ تماشائی کے منصب کو اَپناتا ہے: شاید یہی وجہ ہے کہ تصوّف

میں تماشائی بننے کے لیے زِندگی اَور کائنات کی نفی اَور خواہشات کو عبور کرنے کے مسلک پر اِس قدر زور دیا جاتا رہا ہے۔ مگر تصوّف محض تیاگ یا ترکِ دُنیا تک محدود نہیں...... تصوّف مظاہر کی اَرضی سطح کو توڑتا ضرور ہے لیکن پھر ایک وسیع تر رُوحانی سطح کی تعمیر بھی کرتا ہے اَور "رُوحِ کُل" کے تصوّر کو وجود میں لاتا ہے۔ مگر غالب صوفی نہیں، وہ تو زمینی زِندگی سے خود کو ہم آہنگ کر کے، اُسے اُوپر اُٹھاتا ہے اَور اَپنے اِسی عمل سے شرکت (participation) کی ایک نہایت اعلیٰ مثال قائم کر دیتا ہے۔

غالب کی شرکت کا یہ عمل بہت دِلچسپ ہے اَور زِندگی سے اُس کے گہرے اُنس کو ظاہر کرتا ہے۔ قدیم قبائل میں اِردگِرد کی اَشیا کو جان دار تصوّر کر کے، اُن سے وَیسا ہی سلوک کرنے کی روِش آج بھی توانا ہے اَور مہذب اِنسان کا بچپن بھی اِسی روِش کے تحت بسر ہوتا ہے: وجہ یہ کہ وہ اِس عہد میں خود کو جان دار اَور بے جاں چیزوں کی وسیع برادری کا ایک رُکن سمجھتا ہے ...... یہ زِندگی کا وُہ دَور ہے جس میں شرکت مکمل ہوتی ہے مگر جب اُس کا شعور پختہ اَور اِنفرادیت واضح ہو جاتی ہے تو وہ بتدریج اِس وسیع برادری کی جملہ سطحوں سے دست کش ہو کر، کائنات کو ایک تماشائی کی طرح دیکھنے لگتا ہے جس سے اُسے تہذیبی اَور ذہنی رفعت تو حاصل ہوتی ہے لیکن اِس کے نتیجے میں اُسے تنہائی، بے بسی اَور کرب بھی ملتا ہے۔ دُوسری طرف وُہ اِنسانی طبقات جو آج بھی شرکت کے عمل میں مبتلا ہیں، تنہائی اَور بے بسی کے اِس کرب سے اِس لیے ناآشنا ہیں کہ وہ خود کو ماحول سے پوری طرح مربوط اَور منسلک محسوس کرتے ہیں۔ درخت یا جانور کو اَپنا جدِّ امجد تصوّر کرنے کا وہ میلان جسے "ٹوٹم" کا نام مِلا ہے اَور جو اَپنی اِنتہا میں درخت اَور جانور کی پُوجا کے رُجحان میں تبدیل ہو جاتا ہے، اِسی شرکت کی ایک صورت ہے، یعنی اِس کے پس منظر میں وہی رویّہ کارفرما ہے کہ اِنسان کائنات کے دُوسرے جملہ مظاہر کی برادری ہی کا ایک رُکن ہے۔ بعض وحشی قبائل میں درخت کو کاٹنے کا عمل یا زمین میں لوہے کا ہَل چلانے کی روِش کو محض اِس لیے سخت غصے اَور نفرت سے دیکھا جاتا ہے کہ یہ درخت یا زمین کے جسم کو تکلیف پہنچانے کے مترادِف ہے۔ میں یہ نہیں کہتا کہ غالب کے ہاں ٹوٹم پرستی اَیسے عمل کے شواہد موجود ہیں، مگر صرف اِس قدر کہ غالب کا رویّہ شرکت کے عمل سے مملو ہے اَور وہ جب خود کو کائنات کے رُوبرو پاتا ہے تو قدم بڑھا کر تماشے میں شریک ہو جاتا ہے۔ مثلاً اُس کا یہ شعر دیکھیے:

میرے غم خانے کی قسمت جب رقم ہونے لگی
لکھ دیا منجملۂ اسبابِ ویرانی مجھے

اِس شعر میں بات ایک لطیفے کے طور پر بیان ہوئی ہے لیکن سوال پیدا ہوتا ہے کہ "اسبابِ ویرانی" سے خود کو جذباتی طور پر منسلک کر لینے کی یہ روِش کس لاشعوری طلب کی غماز ہے! حقیقت یہ ہے کہ غالب اپنے ماحول سے اِس طور منسلک ہے کہ اُسے مغائرت کی خلیج کا سامنا کرنے کی ضرورت کم ہی پڑتی ہے۔ یہ نہیں کہ غالب محض ماحول سے لذت کشید کرتا ہے یا وہ زِندگی کے محض مثبت رُخ ہی کا والہ وشیدا ہے صرف یہ کہ وہ زِندگی کو اپنا مدِمقابل نہیں سمجھتا' اِس لیے اُس کی ہر اَدا کو قبول کرنے کی طرف سدا مائل رہتا ہے...... اِسی سے اُس کا وہ رُجحان مرتب ہوتا ہے کہ:

مشکلیں اِتنی پڑیں مجھ پر کہ آساں ہوگئیں

جس سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ غالب زِندگی کو اُس کی مسرّتوں اور دُکھوں سمیت قبول کرنے پر مائل ہے۔ شرکت کی بہترین صورت بھی یہی ہے کہ مسرّت کے ایام ہی میں نہیں' دُکھ کی گھڑیوں میں بھی دوست کی غم خواری کی جائے۔ چنانچہ غالب کے ہاں ماحول سے لین دین (Give and Take) کی ایک نہایت عمدہ روِش وجود میں آئی ہے جو اِس بات پر دال ہے کہ غالب نے تماشے میں دِل و جاں سے شرکت کی ہے محض دِکھاوے کے لیے ایسا نہیں کیا۔ یہ چند اَشعار قابلِ غور ہیں:

وہی اِک بات ہے جو یاں نفس واں نکہتِ گُل ہے
چمن کا جلوہ باعث ہے مِری رنگیں نوائی کا

باغ میں مجھ کو نہ لے جا' ورنہ میرے حال پر
ہر گلِ تر ایک چشمِ خوں فشاں ہو جائے گا

وا کر دیے ہیں شوق نے بندِ نقابِ حُسن
غیر از نگاہ اَب کوئی حائل نہیں رہا

بخشے ہے جلوۂ گُل ذوقِ تماشا غالب
چشم کو چاہیے ہر رنگ میں وا ہو جانا

مَیں چمن میں کیا گیا گویا دبستاں کھل گیا
بلبلیں سُن کر مِرے نالے غزل خواں ہوگئیں

صد جلوہ رُوبرُو ہے جو مژگاں اُٹھایئے
طاقت کہاں کہ دید کا احساں اُٹھایئے

نگہِ گرم سے اِک آگ ٹپکتی ہے اسد
ہے چراغاں خس و خاشاکِ گلستاں مجھ سے

فرش سے تا عرش واں طوفاں تھا مَوجِ رنگ کا
یاں زمیں سے آسماں تک سوختن کا باب تھا

جلوۂ گل نے کیا تھا واں چراغاں آبجُو
یاں رواں مژگانِ چشمِ تر سے خونِ ناب تھا

شب ہُوئی، پھر انجمِ رخشندہ کا منظر کُھلا
اِس تکلف سے کہ گویا بتکدے کا دَر کُھلا

رنگِ شکستہ، صبحِ بہارِ نظارہ ہے
یہ وقت ہے شگفتنِ گل ہائے ناز کا

اِن اَشعار کے مطالعے سے یہ احساس جاگتا ہے کہ غالب نے شرکت کے طبعی میلان کے تحت جب تماشے کو اَپنایا تو اَپنے تماشائی کے منصب کو یکسر فراموش کر دیا۔ صحیح شرکت کی خوبی بھی یہی ہے کہ کردار، خود کو تمثیل میں پوری طرح ضم کر دے اَور چند لمحوں کے لیے یہ بات ہی اُس کے ذہن سے محو ہو جائے کہ وہ تمثیل کا ایک کردار ہے جسے تماشائیوں کا ہجوم نظر کی گرفت میں لیے بیٹھا ہے۔ تماشے میں غالب کی شرکت اُن بہت سے اَشعار سے بھی ثابت ہوتی ہے جن میں اُس نے ماحول کے ہر مُوڈ سے اَثر قبول کیا ہے...... اگر فضا نے اُسے ڈرایا ہے تو غالب سچ مچ ڈر گیا ہے اَور اگر ماحول اُس پر مہرباں ہوا ہے تو غالب واقعتہً ممنون ہو گیا ہے۔ اِسی طرح اگر ماحول کے مزاج میں نرمی پیدا ہوئی ہے تو معاً غالب کی حسِ مزاح پھڑک اُٹھی ہے لیکن اِس طور نہیں کہ وہ

مسخرے کا کردار اَدا کرنے لگے محض اِس حد تک کہ اُس کے ہونٹوں پر ایک ہلکی سی مسکراہٹ کھیلنے لگے۔ مسخرہ، حاضرین کو ہمیشہ ملحوظ رکھتا ہے اَور اُن سے قہقہہ اُگلوانے کے لیے کسی جتن سے بھی دریغ نہیں کرتا؛ لیکن مزاح نگار محض اپنے ایک خاص مُوڈ کا اِظہار کرتا ہے جسے دیکھ کر دُوسروں کے ہونٹ بھی تبسم میں بھیگنے لگتے ہیں:

پکڑے جاتے ہیں فرشتوں کے لکھے پر ناحق
آدمی کوئی ہمارا دمِ تحریر بھی تھا!

غالب گر اِس سفر میں مجھے ساتھ لے چلیں
حج کا ثواب نذر کروں گا حضور کی!

قہر ہو یا بلا ہو، جو کچھ ہو
کاشکے تم مِرے لیے ہوتے!

دونوں جہان دے کے وہ سمجھے یہ خوش رہا
یاں آ پڑی یہ شرم کہ تکرار کیا کریں!

ہم بھی دشمن تو نہیں ہیں اپنے
غیر کو تجھ سے محبّت ہی سہی!

عشق نے غالب نکما کر دیا
ورنہ ہم بھی آدمی تھے کام کے

چاہتے ہیں خُوبرُویوں کو اسد
آپ کی صورت تو دیکھا چاہیے!

اِن اَشعار سے صاف محسوس ہوتا ہے کہ کوئی شخص تصوّر ہی تصوّر میں مسکرانے لگا ہے یا کسی بچے نے سوتے میں کوئی دِلکش خواب دیکھا ہے تو اُس کے ہونٹوں پر تبسم کھیلنے لگا ہے۔ یہ مزاح کی وہ کیفیت ہے جو ہونٹ اَور دِل کی ہم آہنگی سے جنم لیتی ہے نہ کہ دِل اَور ہونٹ کے فراق سے جو مسخرے کے ہاں عام ہے۔

مگر غالب کی مکمل شرکت مزاج کی اِس کیفیت تک ہی محدود نہیں اُس کے ہاں ڈر کے لمحات بھی بالکل سچے اَور واقعی ہیں۔مثلاً:

تھا زندگی میں مرگ کا کھٹکا لگا ہُوا
اُڑنے سے پیشتر ہی مرا رنگ زرد تھا

باغ پا کر خفقانی یہ ڈراتا ہے مجھے
سایۂ شاخِ گُل افعی نظر آتا ہے مجھے

کیوں اندھیری ہے شبِ غم، ہے بلاؤں کا نزول
آج اِدھر ہی کو رہے گا دیدۂ اختر کُھلا

اِسی طرح غالب کے ہاں عجز یا شکست کا شعور بھی دِل کی واردات ہی کا نتیجہ ہے، تماشا دِکھانے کا اِقدام ہرگز نہیں۔مثلاً:

گھر ہمارا جو نہ روتے بھی تو ویراں ہوتا
بحر، گر بحر نہ ہوتا تو بیاباں ہوتا

کوئی ویرانی سی ویرانی ہے!
دشت کو دیکھ کے گھر یاد آیا

یہی حال غالب کی شخصیت کے تناؤ کا ہے۔جب وہ ماحول میں خود کو بے بس پاتا ہے تو اِسی نسبت سے اپنے کردار کی توانائی کا اِظہار کرتا ہے:

لازم نہیں کہ خضرؑ کی ہم پیروی کریں
مانا کہ اِک بزرگ ہمیں ہم سفر ملے

تھی خبر گرم کہ غالب کے اُڑیں گے پُرزے
دیکھنے ہم بھی گئے تھے، پہ تماشا نہ ہُوا

محبت تھی چمن سے لیکن اب یہ بے دماغی ہے
کہ موجِ بوئے گُل سے ناک میں آتا ہے دم میرا

اِس مضمون کی اِبتدا میں غالب کی اُس حیثیت کو اُجاگر کیا گیا ہے جو محض ایک تماشائی کی حیثیت ہے اَور جس کے تحت اُس نے ایک بلند ٹیلے پر کھڑے ہو کر' مظاہر پر ایک نگاہ ڈالی۔ اِس رُجحان کے تحت غالب نے زیادہ تر ایسے خیالات کا اِظہار کیا ہے جو تصوّف میں بہت عام ہیں؛ یعنی جو نظر آتا ہے' وہ ''حقیقت'' نہیں اَور جو حقیقت ہے' اُسے دیکھنے کے لیے چشمِ بینا درکار ہے۔ مزاجاً غالب زِندگی سے اِس درجہ وابستہ ہے کہ وہ اِس وضع کے صوفیانہ عقائد پر دِل و جاں سے کاربند نہیں رَہ سکتا۔ چنانچہ زیرِ نظر مضمون میں غالب کے اُس رُجحان کا ذِکر بھی ہے جس میں زِندگی اَور کائنات سے ہم آہنگی کا میلان موجود ہے اَور جس کے تحت وہ خود تماشے میں شریک ہوا۔ اب مجھے غالب کے ایک ایسے پہلو کا ذِکر کرنا ہے جس میں تماشا اَور تماشائی یکجا نظر آتے ہیں۔ یہاں تماشائی سے میری مراد' بلند ٹیلے پر کھڑے اُس تماشائی سے نہیں جو تماشے کو اَپنی ذات سے قطعاً جدا کر کے دیکھتا ہے' مراد اُس تماشائی سے ہے جو تماشے کا جُزو ہونے کے باوصف اُس کا ناظر بن کر ظاہر ہوتا ہے۔ غالب کی خوبی یہ ہے کہ وہ خود کو تماشے میں یکسر ضم کرنے کے باوجود ایک ''تیسری آنکھ'' سے اپنے اِس عمل کا نظارہ بھی کرتا ہے اَور یوں وہ انبوہ سے اُوپر اُٹھ آتا ہے۔ اُس کا یہ رُجحان زِندگی کی نفی سے رُوح تک پہنچنے کا عمل نہیں؛ یہ زِندگی کی سچائی کو قبول کر کے' رُوحانی رفعت کی تحصیل کا عمل ہے جو صوفی کے بجائے فن کار کو حاصل ہوتا ہے۔ غالب کے اِس وضع کے اَشعار کہ:

ہُوں میں بھی تماشائیِ نیرنگِ تمنّا!
مطلب نہیں کچھ اِس سے کہ مطلب ہی بر آوے

بنا کر فقیروں کا ہم بھیس غالب
تماشائے اہلِ کرم دیکھتے ہیں!

ہُوئی ہے کس قدر اَرزانیِ مئے جلوہ
کہ مست ہیں ترے کوچے میں ہر دَر و دیوار

رَو میں ہے رخشِ عُمر کہاں دیکھیے تھمے
نَے ہاتھ باگ پر ہے نہ پا ہے رِکاب میں

دیکھو اے ساکنانِ خطّۂ پاک
اِس کو کہتے ہیں عالم آرائی
کہ زمیں ہوگئی ہے سرتاسر
رُو کشِ سطحِ چرخِ مینائی

یہ پَری چہرہ لوگ کیسے ہیں
غمزہ و عشوہ و اَدا کیا ہے!
سبزہ و گُل کہاں سے آئے ہیں
اَبر کیا چیز ہے' ہَوا کیا ہے!

اُس کے اِس مسلک کو پوری طرح واضح کرتے ہیں۔ وہ حیات و کائنات کا تماشا کرنے کے لیے فاصلے یا اِنقطاع کے بجائے قرب اَور ہم آہنگی کا قائل ہے اَور ہر شے میں اُس کے خاص وصف کی نسبت سے دِلچسپی لیتا ہے۔ مثلاً وہ ''نیرنگِ تمنّا'' کا تماشا محض نیرنگِ تمنّا کی خاطر کرتا ہے اَور ''اَرزانیٔ مئے جلوہ'' کو سامنے پاکر مَست ہوجاتا ہے اَور جب دیکھتا ہے کہ زمین' آسمان کا آئینہ بن گئی ہے تو کِھل اُٹھتا ہے۔ پھر یکایک ''سبزہ و گل'' اَور ''پَری چہرہ لوگوں'' کو دیکھ کر حیران ہوجاتا ہے اَور دُوسرے ہی لمحے خود کو ''رخشِ عُمر'' پر محسوس کرکے' اپنی بے بسی کا اِظہار کرنے میں بھی تامل نہیں کرتا۔ جو شخص زِندگی کو اصل سمجھنے سے گریزاں ہو' وہ زِندگی کے مظاہر کے بارے میں ایسے شدید اَور متنوّع جذبات کا اِظہار کیونکر کرسکتا ہے! حقیقت یہ ہے کہ غالب تماشے کو محض بچوں کا کھیل نہیں سمجھتا' اُسے گوشت پوست کی زِندگی کا ایک سفر قرار دیتا ہے: لیکن اُس کا قلب' روشن اَور نگاہ' تیز ہے: اِس لیے اُسے ہمہ وقت اپنی تماشا بننے کی حیثیت کا عرفان بھی حاصل رہتا ہے' اَور یہ کوئی معمولی بات نہیں۔

☆☆☆

مطالعۂ آزاد

آزاد کا اُسلوب

درسی تنقید نے اُسلوب کو شخصیت کا اظہار تو قرار دیا ہے لیکن اِس نکتے کا بالعموم نظر انداز کر دیا ہے کہ خود اُسلوب، شخصیت کی تکمیل اَور نکھار میں ایک اَہم کردار اَدا کرتا ہے۔ میں اُن لوگوں کی بات نہیں کرتا جن کی زِندگیاں سفید کاغذ کی طرح بے داغ اَور سیدھی سڑک کی طرح پیچ وخم سے بے نیاز ہوتی ہیں؛ میں تو اُن لوگوں کا ذِکر کر رہا ہوں جن کی حساس طبیعت پھول کی نرم و نازک پتّی سے بھی گھایل ہو سکتی ہے اَور جو اِس قدر سیماب پا اَور آزادہ رَو ہوتے ہیں کہ عادت اَور نظریے کی زنجیروں میں زیادہ دیر گرفتار نہیں رہ سکتے۔ اُسلوبِ فن ہی اُن کی سیمابی طبیعتوں کا اِحاطہ کرنے اَور اُنھیں جائے پناہ مہیا کرنے پر قادِر ہے، ورنہ یہ لوگ اپنی ہی آگ میں جل کر راکھ ہو جائیں۔ تاہم یہ بات بھی ہے کہ اگر اُسلوب، شخصیت کے پھیلاؤ کی بہ نسبت تنگ داماں ہے تو شخصیت اُس میں سما نہیں سکے گی اَور اگر وہ ڈھیلا ڈھالا، گنجلک یا پردہ در پردہ ہے تو بھی شخصیت کو اُجاگر کرنے میں ناکام رہ جائے گا۔ معجزۂ فن تو اُس وقت رُونما ہوتا ہے جب اُسلوب کا لباس شخصیت کے بدن پر فٹ آجاتا ہے لیکن اِس طور کہ شخصیت کے لمس سے اُسلوب نکھرتا اَور لَو دیتے چلا جاتا ہے اَور اُسلوب کی حرارت، شخصیت کو پھیلنے اَور نشو و نما پانے کے مواقع مہیا کر دیتی ہے۔ یہ بالکل ایسے ہی ہے جیسے کوئی شخص کسی داخلی دباؤ کے تحت عبادت گزاری کی طرف مائل ہو اَور پھر کچھ عرصے کے بعد محسوس کرے کہ عبادت کے فیوض نے خود اُس کی ذات کو پاکیزگی اَور لطافت سے مالا مال کر دیا ہے۔ شگفتنِ ذات کا یہ عمل آزاد کے ہاں بھی رُونما ہوا ہے۔ آزاد اپنی بے قرار طبیعت کے ہاتھوں

مجبور تھے کہ اُسے فن کی تخلیق میں صَرف کر کے، مائل بہ سکوں کرتے لیکن یہ حقیقت ہے کہ جیسے جیسے وہ اِس ذریعے کو بروئے کار لائے، خود اُن کی شخصیت کے ادنیٰ عزائم اَور دُنیاوی خواہشات بتدریج آبِ حیات کی تلاش اَور بقائے دوام کے دربار میں رسائی کی آرزو پر منتج ہوتے چلے گئیں۔ اِبتداً آزاد کے دِل میں زِندہ رہنے کی شدید تڑپ موجود تھی۔ غدر کے ایام میں جب اُن کے والد، مولوی محمد باقر، انگریز کی گولی کا نشانہ بنے اَور اُن کی دُودھ پیتی بہن توپ کے دھماکے کی تاب نہ لاکر جاں بحق ہوگئی، نیز جب اُنھیں چاروں طرف خون کی اَرزانی کا منظر دِکھائی دیا تو وہ معاً جسم و جاں کے رِشتے کو برقرار رکھنے کے لیے مستعد ہو گئے۔ یہیں سے اُن کا وہ سفر شروع ہوا جس میں اُستاد کی غزلوں کا مسوّدہ، اُن کا واحد رفیقِ سفر تھا۔ آزاد کا یہ سفر اِبتداً جسمانی سطح کا سفر تھا لیکن جیسے جیسے اُنھوں نے فن میں خود کو ظاہر کیا، تحفظِ ذات کے جذبے کے ساتھ مسلسل سفر کرنے کا یہ میلان بھی اُن کی تحریر میں سرایت کرتے چلا گیا۔ میں آزاد کی داستانِ حیات میں اِن دو رُجحانات کی کارفرمائی کو ثابت کرنے کے لیے مثالیں فراہم نہیں کروں گا کیونکہ یہ داستاں ہم سب کو اَزبر ہے، البتہ یہ ضرور عرض کروں گا کہ آزاد کا سفر جس نے اولاً فرار، ثانیاً سیر اَور ثالثاً تلاش میں خود کو اُجاگر کیا، بیک وقت اُن کی آوارہ خرامی کا بھی مظہر تھا اَور وجود کو سلامت رکھنے کی کوشش کا اِظہار بھی۔ وہ آغازِ کار میں اپنے آپ کو انگریز کی قید سے بچانے کے لیے کوشاں ہوئے، پھر اَپنی بے قرار طبیعت کو سکوں آشنا کرنے اَور یوں خود کو مکروہاتِ دُنیا سے محفوظ رکھنے کے لیے دیس دیس کی سیر میں مبتلا ہوئے اَور آخر میں اپنی فگار اَور مضطرب رُوح کو طمانیت اَور سکون مہیا کرنے کے لیے کسی ایسی شے کی تلاش کرتے پھرے جو اَرضی مظاہر اَور لذائذ سے ماورا تھی جس کا مطلب یہ ہے کہ اُن کے ہاں زِندہ رہنے کی لگن اَور سفر اِختیار کرنے کے شوق میں ایسا سنجوگ رُونما ہوا کہ محض تجزیے اَور مطالعے کے لیے ہم اِن دونوں کو الگ الگ کر سکتے ہیں...... اِنھیں سے اُن کی شخصیت مرتب ہوئی تھی۔ پھر جب آزاد نے خود کو فن میں سمویا تو اُن کی یہ شخصیت، اَسلوب کو بھی ایک خاص وضع اَور منفرد قالب عطا کرتے چلے گئی۔ مثال کے طور پر آزاد کے ہاں چھوٹے چھوٹے فقروں سے رفتار اَور سفر کی کیفیت عیاں ہوئی ہے۔ یہی نہیں، سفر کرتے ہوئے، خون کے دباؤ کے بڑھنے سے سانس پھولنے کی جو کیفیت پیدا ہوتی ہے، وہ اُن کے اَسلوب میں بھی ہلکی سی جوشیلی اَور ڈرامائی کیفیت کے طور پر

اُبھرآئی ہے۔مثلاً ’’آبِ حیات‘‘ میں جراُت اَور اِنشا کے بارے میں لکھتے ہیں:

سید اِنشا اَور اُن کا یہ حال تھا کہ گھر میں رہنے نہ پاتے تھے۔آج ایک امیر کے ہاں۔ دُوسرے دِن دُوسرے امیر آئے۔ سوار کیا اَور لے گئے۔ چار پانچ دِن وہاں رہے۔ کوئی اَور نواب آئے' وہاں سے وہ لے گئے۔ جہاں جائیں' آرام وآسائش سے زیادہ عیش کے سامان موجود۔ رات دِن قہقہے اَور چہچہے۔ ایک بیگم صاحبہ نے گھر میں اُن کے چٹکلے اَور نقلیں سنیں۔ بہت خوش ہوئیں۔نواب صاحب سے کہا کہ ہم بھی باتیں سنیں گی۔ گھر میں لاکر کھانا کھلاؤ۔ پردے اَور چلمنیں چھٹ گئیں۔ اَندر وہ بیٹھیں۔ باہر یہ بیٹھے!

ظاہر ہے کہ اِس تحریر کو پڑھتے ہوئے قاری کو نہ صرف ایک متحرک منظر دِکھائی دیتا ہے بلکہ وہ خود بھی تمثیل کا ایک جزو بن کر پھولے ہوئے سانس کے ساتھ پردوں کے اُٹھنے کا اِنتظار کرنے لگتا ہے۔ آزاد کے اَسلوب کا یہ خاص وصف ہے کہ قاری کو اِنسانوں' قافلوں اَور لمحوں کے چلنے کا احساس ہوتا ہے بلکہ کبھی کبھی تو اُسے یوں لگتا ہے جیسے زمین و آسماں تک متحرک ہو گئے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ اِس سارے کارواں کی باگ ڈور آزاد کے اُس بے قرار ہاتھ میں ہے جس نے ہر لفظ کو آوازِ جرس میں تبدیل کر دیا ہے۔ آزاد کو پڑھتے ہوئے میں نے کئی بار خود سے یہ سوال کیا ہے کہ کیا آزاد کی تحریر میں سفر کی یہ کیفیت درویشی کے اُس مسلک کا اِظہار نہیں جو مشرق کو ہمیشہ سے عزیز رہا ہے' اَور جواباً مجھے یہ تسلیم کرنا پڑا ہے کہ وقت کے ساتھ ساتھ آزاد کی بے قرار طبیعت اَور سفر کرنے کے میلان نے اُن کے اَسلوب میں بھی ایک رواں دواں کیفیت پیدا کی لیکن جیسے ہی اُن کے اَسلوب کا یہ وصف مستحکم ہوا' خود آزاد کا میلانِ سفر بتدریج آزادہ روی اَور دَرویشی کے مسلک میں تبدیل ہوتے چلا گیا۔ اِس کے ساتھ ساتھ دَردمندی کی ایک رَو اَور خاک میں خاک ہو جانے کا رویّہ بھی اُن کی آزادہ روی کا جزوِ اعظم بننے لگا۔ چنانچہ آخر آخر میں آزاد' ایک ایسے دَرویش صفت اِنسان کے رُوپ میں اُبھرے جو ذاتی خواہشات کو نوکِ پا سے ٹھکرا کر محض دُوسروں کے لیے زِندہ رہنے کو ایک سعادت سمجھتا ہے۔ یہ چند مثالیں قابلِ غور ہیں ...... اپنے کتب خانے کے بارے میں کہتے ہیں:

فقیر کا تکیہ ہوتا ہے۔ اُس میں ایک کنواں ہوتا ہے۔ پانی کا مٹکا بھرا ہوتا ہے۔ ٹھیکرے میں اُپلا سلگتا ہے۔ کوئی مسافر آنکلتا ہے۔ حُقّہ بھر کر پیتا ہے۔ پانی سے ٹھنڈا ہوتا ہے۔ فقیر آزاد کا تکیہ' علم واَدب کا تکیہ ہے۔ کچھ کتابیں ہوں گی۔ قلم دوات اَور کاغذ ہوگا۔ درختوں کا سایہ بھی ہے۔ چمن ہرے

نِکھرے ہیں۔ نالیوں میں پانی جاری ہے۔ راہِ علم کے مسافر آئیں۔ کتاب سے دِل بہلائیں۔ اخباروں سے شگفتہ ہوں۔ فقیر آزاد دُعا کے سوا اَور کسی شے کا طالب نہیں۔

سیرِ زندگی میں یُوں رقم طراز ہیں:

ایک شخص برابر سے بولا کہ صاحب کہاں جاتے ہیں؟ دریائے حیات میں تیر رہے ہیں۔ پہلے لڑکپن کی نہر تھی کہ جس میں کشتیوں کی کمزوری سے، کچھ ملاحوں کی غفلت سے، کچھ اُن کی بیوقوفی سے لاکھوں بھائی بند غارت ہو گئے۔ وہ نہر تو ہم اُتر آئے ہیں۔ اب منجدھار سمندر ہے اَور ہم! کبھی طوفان ہے، کبھی گرداب ہے۔ کبھی موجوں کے تھپیڑے کھا رہے ہیں۔ یہاں ملاحوں کی ہوشیاری اَور چالاکی کے سوا اَور کوئی صورت بچاؤ کی نہیں۔ ملاح بھی اِس لاکھوں کے انبوہ سے اِنتخاب کیے ہیں جو راستہ بتانے اَور پار اُتار دینے کا دعویٰ باندھے بیٹھے ہیں۔ مگر حقیقت میں نہ یہاں ناخدا کی پیش جاتی ہے نہ ملاح کی۔ فقط خدا کی آس ہے اَور بس!

دورِ وارفتگی میں جب ''دیوانِ ذوق'' پر اُنھیں کچھ لکھنے کی فرمائش کی گئی تو آزاد نے لکھا:

حمد سے آغاز تھا۔ شکر پہ انجام ہے کہ فرض نے اپنا حق اَدا کیا اَور عمروں کی آرزو آج پوری ہوئی۔ قلم کا مسافر زمین سے آسمان اَور مکان سے لامکان تک بارہا چڑھتا اَور اُترتا رہا۔ دِن مہینے کے بعد قلمدان میں آکر دم لیا ہے۔ اِس میں اِتنی طاقت کہاں تھی۔ پاک نیّت کا زور تھا اَور صدقِ عقیدت نے پر پرواز لگائے کہ یہ رُتبے پائے۔ اُستاد کے کلام شاگرد کے لیے تحقیقی بھائی ہوتے ہیں۔ اِن سے رُخصت کا وقت ہے۔ ہاں برادرانِ عزیز! ایک حساب سے دو۲ پشت اَور دِلّی سے نکل کر ۳۴ (چونتیس) برس ہم تم ساتھ رہے۔ پریشانی اَور سرگردانی حد سے گزری۔ مگر رِفاقتوں میں فرق نہ آیا۔ پیارے بھائیو! اللہ نے تمھیں ہیئتِ مجموعی دی ہے۔ آج تک میرے پاس امن وعافیت کے دامن میں سوئے۔ اب اکیلے نکلتے ہو اَور آزادی کے زور سے اُٹھتے ہو۔ رواج کے پَروں سے اُڑو۔ عالَمِ وسعت میں پھیلو، شہرت کے شہروں میں پھرو، وقت کی درازی میں عمر پاؤ، اللہ تمھارا نگہبان ہے۔

شخصیت جب اعلانِ ذات کرتی ہے تو اُس کی ایک ادنیٰ صورت یہ ہے کہ ''میں'' پھلتی اَور اَنا پھولتی چلی جاتی ہے۔ دُوسری صورت یہ ہے کہ برتری کے جھوٹے احساس کے تحت طنز کی وہ روِش وجود میں آتی ہے جو مقابلے میں آنے والی ہر شے کو مسترد کرنے میں لطف محسوس کرتی ہے؛ مگر جب شخصیت اعلانِ ذات کے بجائے مٹ جانے کے عمل میں مبتلا ہو تو دَرد مَندی کی وہ رَو جنم لیتی ہے جو اُسلوب میں کسک پیدا کر دیتی ہے۔ آزاد کے ہاں شخصیت نے خاک میں خاک ہونے کا

یہی اَنداز اِختیار کرکے' اُن کے اَسلوب کو درد سے آشنا کیا ہے اَور پھر اِس درد کی مدد سے اپنے جذباتی تناؤ کو مزید کم کرتے چلے گئی ہے۔

آزاد کے اَسلوب میں سفر کی کیفیت' ایک تو اِس لیے پیدا ہوئی کہ وہ اپنی طبیعت کے خروش کو اُس میں پوری طرح سمو رہے تھے اَور دُوسرے اِس لیے کہ وہ زِندہ رہنے کے لیے ہر اُس صورتِ حال سے فرار اِختیار کر رہے تھے جو اُن کے لیے خطرناک یا مہلک ثابت ہوسکتی تھی۔ مگر جب اُن کا فن اپنے عروج پر پہنچا تو اُن کی طبیعت کا خروش' درویشانہ دَردمَندی کی فراوانی پر اَور جسم کو محفوظ رکھنے کی آرزو بقائے دوام کی آرزو پر منتج ہوگئی۔ تاہم آزاد نے بقائے دوام کے یہ مدارِج کسی اَرضی منزل کی تلاش کے بجائے' ایک آئیڈیل کی تلاش میں طے کیے۔ اُن کے اَسلوب میں اِستعارے کا اِستعمال' اِس اعتبار ہی سے اَہم نہیں کہ اِس نے آزاد کی تحریر کو کاروباری اَور منطقی اَنداز کی یکسانیت سے محفوظ رکھا' یہ اِس لیے بھی کہ اِس نے اُنھیں آزادی کا مسلک اِختیار کرنے اَور اَرضی حد بندیاں عبور کرنے میں مدد دی۔ پھر اُن کے ہاں چشمۂ حیواں کی تلاش اَور بقائے دوام کے دربار کی نمود بھی اُن کی اِس خواہش ہی کا پرتو تھا جس کے تحت وہ فانی جسم سے قطع نظر کرکے' لافانی رُوح پر اَپنی ساری توجّہ مرکوز کرنے لگے تھے۔ آزاد کی تحریر میں مسلسل سفر کی سی کیفیت اَور اُن کی تخیلی دُنیا میں ایک جہانِ نَو کی دریافت اَور سیاحت ہی نے اُن کی شخصیت کے اُس مخفی رُخ کو نکھرنے اَور سنورنے میں مدد دی جو جسمانی بقا کے بجائے رُوحانی بقا کا طالب تھا۔ چنانچہ یہ کہنا غلط نہیں کہ آزاد کا اَسلوبِ تحریر اُن کے اَسلوبِ حیات سے تو متاثر ہوا لیکن اِس کے بعد خود اُن کی شخصیت میں نئے نئے رنگ بھی بھرتے چلا گیا۔

☆☆☆

آبِ حیات

مولانا محمد حسین آزاد کی تصنیف ''آبِ حیات'' پر اَب تک کئی اَطراف سے حملے ہو چکے ہیں۔ معترضین کے ایک گروہ کا کہنا ہے کہ اِس کتاب میں بیان کردہ بہت سے واقعات غلط اَور بے بنیاد ہیں: گویا اِس کی تحقیقی حیثیت مشکوک ہے۔ ایک اَور گروہ کا موقف یہ ہے کہ مولانا آزاد نے اِس کتاب میں جو تنقیدی فیصلے دیے ہیں' اُن پر دلیل کے بجائے جذبے کی چھاپ زیادہ ہے: گویا اِس کی تنقیدی حیثیت بھی مشکوک ہے۔ ناقدین کے ایک اَور گروہ نے ''آبِ حیات'' کے اُسلوب پر اعتراضات کیے ہیں اَور کہا ہے کہ

> آزاد کو بات میں بات پیدا کرنے بلکہ غیر ضروری مناسبتوں اَور مشابہتوں کے ذریعے مضمون کو پھیلانے' اَور زیادہ رنگین بنانے کی عادت ہے۔

گویا اِس کتاب میں کفایت' سادگی اَور توازن عنقا ہے' اِس لیے اِس کی اَدبی حیثیت بھی مشکوک ہے۔

''آبِ حیات'' پر معترضین کے اِس کڑے احتساب کے بعد چاہیے تو یہ تھا کہ اَب تک اِس کتاب پر وقت کی گرد پوری طرح جم چکی ہوتی اَور اَذہان اِسے کلیۃً فراموش کر چکے ہوتے؛ لیکن جب تین چوتھائی صدی گزرنے کے بعد بھی یہ کتاب زندہ اَور توانا ہے اَور اِس کی اَہمیت اَور مقبولیت میں روز بروز اِضافہ ہو رہا ہے تو ذہن ایک لحظے کے لیے رُک کر یہ سوچنے پر مجبور ہو جاتا ہے کہ آخر اِس میں وہ کون سا جادُو ہے جو معترضین کے سَر چڑھ کر بول رہا ہے اَور جو اُن کے احتساب کو برابر اَور مسلسل جھٹلاتے چلا جاتا ہے۔ میرے اِس مختصر سے مضمون کا مقصد ''آبِ حیات''

کے اِس "جادو" کے بعض اہم پہلوؤں پر روشنی ڈالنا ہے تاکہ اِس کی اہمیت کا کچھ اندازہ ہو سکے!

"آبِ حیات" کی بے پناہ اہمیت کا اوّلیں سبب اِس کا جمالیاتی عنصر ہے۔ میں نے جب بھی اِسے کھولا، مجھے سب سے پہلے اِس بات کا شدت سے احساس ہوا کہ میں آزاد کی لکھی ہوئی ایک ایسی عظیم الشان تمثیل کا مطالعہ کرنے لگا ہوں جس کا کینوس کم و بیش دو سو برس پر پھیلتے چلا گیا ہے اور جو ایک مکمل ڈرامے کی طرح پورے پانچ ایکٹ پر مشتمل ہے (یہ بات ملحوظ رہے کہ آزاد نے "آبِ حیات" میں اُردو شاعری کو بھی پانچ اَدوار میں تقسیم کیا ہے)۔ اِن میں سے ہر ایکٹ نہ صرف اپنی جگہ مکمل اور متعدّد مناظر پر مشتمل ہے بلکہ بعد کے ایکٹ کو کروٹ بھی دیتا ہے۔ آزاد ڈرامے کا ہر ایکٹ پیش کرنے سے پہلے سٹیج کو بڑے اہتمام سے سجاتے ہیں: اُس کی دیواروں پر ایسے پردے آویزاں کرتے ہیں جو ایکٹ سے متعلق سارے پس منظر کو پیش کر دیں۔ پھر وہ سٹیج پر آنے والے کرداروں کے نین نقش سنوارتے ہیں...... ایسا کرتے ہوئے وہ اُس دَور کے ممتاز اَوصاف اَور غالب رُجحانات کو برہنہ کر دیتے ہیں اَور دیکھنے والے کو یوں لگتا ہے جیسے وقت کے برف زار میں ایک چھوٹی سی قندیل روشن کر دی گئی ہو۔ مثلاً تمثیل کے پہلے ایکٹ کو آزاد نے کچھ یوں شروع کیا ہے:

> دیکھو جلسہ مشاعرہ کا اُمرا و شرفا سے آراستہ ہے۔ معقول معقول بڈھے اَور جوان برابر لمبے لمبے جامے، موٹی موٹی پگڑیاں باندھے بیٹھے ہیں۔ کوئی کٹاری باندھے ہے۔ کوئی سیف لگائے ہے۔ بعض وہ کہن سال ہیں کہ جن کے بڑھاپے کو سفید ڈاڑھی نے نورانی کیا ہے۔ بعض ایسے ہیں کہ عالَمِ جوانی میں اِتفاقاً ڈاڑھی کو رُخصت کیا تھا، اب کیونکر رکھیں کہ وضع داری کا قانون ٹوٹتا ہے۔

اِسی طرح آخری ایکٹ کے اِبتدائیے میں لکھتے ہیں:

> دیکھنا وُہ لالٹین جگمگانے لگی۔ اُٹھو اُٹھو اِستقبال کر کے لاؤ۔ اِس مشاعرے میں وُہ بزرگ آتے ہیں جن کے دیدار ہماری آنکھوں کا سُرمہ ہوئے۔ اِس میں دو قسم کے باکمال نظر آئیں گے۔ ایک وُہ کہ جنھوں نے اپنے بزرگوں کی پیروی کو دینِ آئین سمجھا۔ دُوسرے وہ عالی دماغ جو فکر کے دُخان سے اِیجاد کی ہوائیں اُڑائیں گے۔ اُنھوں نے اِس ہَوا سے بڑے بڑے کام لیے۔ مگر یہ غضب کیا کہ گرد و پیش میں جو وسعتِ بے اِنتہا پڑی تھی، اُس میں سے کسی جانب میں نہ گئے۔ بالا خانوں میں سے بالا بالا اُڑ گئے۔ پہلے بزرگ گرد و پیش کے باغوں کا پتّا پتّا کام میں لا چکے تھے۔ اَب نئے پھُول کہاں سے لاتے۔ آگے جانے کی سڑک نہ تھی اَور سڑک نکالنے کے سامان نہ تھے...... یہ

> آخری دَور کی مصیبت کچھ ہماری زبان پر نہیں پڑی۔ فارسی کے متقدمین کو متاخرین سے مطابق کر لو شعرائے جاہلیت کو متاخرینِ عرب سے مقابلہ کرو۔ انگریزی اگر چہ میں نہیں جانتا، مگر اِتنا جانتا ہوں کہ اِس کے متاخرین بھی اِس دَور سے نالاں ہیں۔ پس معلوم ہوا کہ زبان جب پختہ سال ہوتی ہے تو تکلف کے عطر ڈھونڈ کر لاتی ہے۔ پھر سادگی اَور شیریں اَدائی تو خاک میں مل جاتی ہے۔ ہاں دواؤں کے پیالے ہوتے ہیں۔ جس کا جی چاہے پیا کرے۔

غور کیجیے کہ اِس اَیکٹ کو شروع کرنے سے پہلے آزاد نے کس خوبی اَور صفائی سے تکلف، تصنّع اَور رکھ رکھاؤ کے اُس سارے پس منظر کو پیش کر دیا جس میں اُن کے کردار متحرک اَور سرگرم ہوں گے۔ اَور اَب دیکھیے کہ وہ سٹیج پر کردار کا تعارف کس طرح کراتے ہیں:

> اِس دوران میں یہاں رنگین سب سے نئے گلدستے بنا کر لائے اَور اہلِ جلسہ کے سامنے سجائے یعنی ریختہ میں سے ریختی نکالی۔ ہم ضرور کہتے کہ ملک کی عاشقانہ شاعری نے اپنے اصل پر رجوع کی۔ لیکن چونکہ پہلے کلام کی بنیاد اَصلیت پر تھی اَور اُس کی بنیاد فقط یاروں کے ہنسنے ہنسانے پر ہے، اِس لیے سوائے تمسخر کے اَور کچھ نہیں کہہ سکتے۔

اِن چند ٹکڑوں سے صاف ظاہر ہے کہ آزاد کو اَپنی تمثیل کے کرداروں کو متعارف کرانے کا خاص سلیقہ ہے۔ خوبی کی بات یہ ہے کہ وہ ایک اچھے ڈراما نگار کی طرح کرداروں کے علاوہ ماحول کی جزئیات کو بھی نہایت خوبصورتی سے پیش کر دیتے ہیں ...... یوں کہ سارا ماحول جیتا جاگتا نظر آنے لگتا ہے۔ پھر ایک خوبی یہ بھی ہے کہ وہ لفظوں سے باصرہ کو متحرک کرتے ہیں ...... چونکہ تمثیل کا تعلق پڑھنے سے اِتنا نہیں جتنا کہ دیکھنے سے ہے، اِس لیے آزاد نے سٹیج پر لالٹینوں اَور مشعلوں سے روشنی پھیلانے کا اہتمام بھی کیا ہے اَور کردار اَور منظر کو اُجاگر کرنے کے لیے روشنی کے اِستعمال میں بھی گہری فنی بصیرت کا ثبوت دیا ہے۔ پھر لطف یہ بھی ہے کہ جب سٹیج پر مختلف کردار آتے ہیں تو نہ تو وہ آغا حشر کے کرداروں کی طرح اُدھم مچاتے ہیں اَور نہ ہی کتابی ڈراموں کے کرداروں کی طرح اِنفعالیت کا شکار ہوتے ہیں۔ ہر کردار، اپنے فطری اَنداز میں سامنے آتا ہے اَور خوشی اَور غم، دونوں کے اِظہار پر اَپنی قدرت کا بھرپور مظاہرہ کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ دو سو برس کے وسیع کینوس پر پھیلا ہوا اَیسا شاندار ڈراما شاید ہی کسی نے لکھا ہو!

''آبِ حیات'' کی اہمیت کی دُوسری وجہ اِس کا فکری عنصر ہے۔ آزاد کے زمانے میں مغربی تہذیب کی یلغار اور اُس سے پیدا شدہ ردِ عمل کو دیکھتے ہوئے سر سید احمد خاں نے ایک سیاسی سماجی نظریہ وضع کیا تھا جو مغربی علوم سے مسلمانوں کو آشنا کرنے کی ایک کاوِش تھی {یہ گویا (بقولِ اکبرالہ آبادی) مغرب کی پالیسی کا عربی ترجمہ تھا}۔ اُردو تنقید میں اِس نظریے کے تحت ایک خاص فکری روِش کے مبلغ حالی اور شبلی تھے۔ اِن دونوں نے اُس زمانے کی مغربی تنقید کے تتبع میں سائنٹیفک تنقید کو رائج کیا اور نہ صرف اُسلوب کے ضمن میں ایک سیدھا سادہ، غیر جذباتی اور سپاٹ پن کی حد تک کھرا اَندازِ تحریر اِختیار کیا بلکہ تنقیدی اَفکار کے سلسلے میں بھی اَخذ و اِکتساب کی روِش کو خوش آمدید کہا۔ چنانچہ ''مقدمۂ شعر و شاعری'' یا ''شعرُالعجم'' کے بعض حصوں کا مطالعہ کرتے ہوئے نہ صرف قدم قدم پر شیکسپیئر، گولڈ سمتھ، سر والٹر سکاٹ، ملٹن، بائرن، ارسطو، ہومر، ہنری لوئیس اور دُوسرے مغربی شعرا اور مفکرین کے حوالے ملتے ہیں بلکہ مباحث میں بھی مغربی تنقید کا تتبع عام ہے۔ اُس زمانے میں تو اُردو دان طبقے کے لیے یہ مباحث بالکل نئے تھے لیکن آج جب مغربی کتب تک عوام کی رسائی عام ہے تو اُن کے ماخذ کی نشان دہی بھی آسانی سے کی جا سکتی ہے۔ آزاد تقلید اور تتبع کے اِس رُحجان سے بہت دُور رہے بلکہ اُنھوں نے فکر کی تازگی اور اِجتہاد کا علَم بھی بلند کیا۔ چنانچہ ''آبِ حیات'' میں جو فکری سرمایہ موجود ہے، وہ تمام کا تمام آزاد کا اَپنا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ وہ اپنے زمانے کے سب سے اوریجنل مفکر تھے۔

''آبِ حیات'' میں آزاد کے اَفکار جا بجا بکھرے ہوئے ملتے ہیں۔ اُن میں سے بعض نکات تو اِس قدر زرخیز ہیں کہ اُن کے باعث تحقیق کے نئے باب کھلتے چلے گئے ہیں۔ مثلاً آزاد نے اُردو کی اِبتدا کے سلسلے میں جب برج بھاشا کا نام لیا یا پراکرتوں کو قدیم سنسکرِت کے بجائے یہاں کی دیسی بولیوں سے منسلک کیا تو لسانی تحقیق کی ایک پوری راہ منوّر ہو گئی۔ اَمرِ واقعہ یہ ہے کہ اُردو میں لسانیات کے سلسلے میں آزاد ہی نے اِبتدا کی، اور نہ صرف ایک باقاعدہ نظریہ پیش کیا بلکہ وہ ایسے ایسے نئے نکات بھی سامنے لائے جن پر کہ آج مختلف نظریات کے رنگ محل تعمیر کیے جا رہے ہیں۔ تنقید کے ضمن میں بھی اِس کتاب میں آزاد کی اپنی سوچ کی جھلکیاں عام طور پر ملتی ہیں۔ مثلاً فارسی اور بھاشا کے فرق کو بیان کرتے ہوئے اُنھوں نے جو لطیف نکتہ پیدا کیا ہے، وہ اُن کے اپنے

زمانے کی سائنٹیفک تنقید کے سینکڑوں صفحات پر بھاری ہے۔ لکھتے ہیں:

بھاشا زبان جس شے کا بیان کرتی ہے، اُس کی کیفیت ہمیں اُن خط وخال سے سمجھاتی ہے جو خاص اُس شے کے دیکھنے، سننے، سُونگھنے، چکھنے یا چُھونے سے حاصل ہوتی ہے۔ اِس بیان میں اگرچہ مبالغے کا زور یا جوش و خروش کی دھوم دھام نہیں ہوتی، مگر سننے والے کو جو اصل شے کے دیکھنے سے مزہ آتا ہے، وہ سننے میں آجاتا ہے، برخلاف شعرائے فارسی کے کہ یہ جس شے کا ذِکر کرتے ہیں، صاف اُس کی بُرائی یا بھلائی نہیں دِکھاتے، اُس سے مشابہ ایک اَور شے جسے ہم نے اپنی جگہ اچھا یا بُرا سمجھا ہوا ہے، اُس کے لوازمات کو شئے اوّل پر لگا کر اُن کا بیان کرتے ہیں۔ مثلاً پھول کہ نزاکت، رنگ اَور خوشبو میں معشوق سے مشابہ ہے، جب گرمی کی شدت میں معشوق کے حسن کا اَنداز دِکھاتا ہے تو کہیں گے کہ مارے گرمی کے پھول کے رُخساروں سے شبنم کا پسینہ ٹپکنے لگا۔

غور کیجیے کہ یہ فرق بھاشا اَور فارسی ہی کا فرق نہیں، گیت اَور غزل کا فرق بھی ہے۔ چنانچہ جدید دَور میں اِن دونوں اَصناف کے فرق کو ظاہر کرنے کی جو کوششیں ہوئی ہیں، اُن میں آزاد کے اِس لطیف نکتے ہی نے مشعل کا فریضہ انجام دیا ہے۔

آزاد کا فکری اُفق بہت کشادہ تھا۔ چونکہ وہ اَدب کے سلسلے میں کسی خارجی تحریک کے غلام نہیں تھے، صرف وہی بات کہتے تھے جس کی صداقت کا اُن کے اَندر والے کو یقین ہوتا تھا، اِس لیے اُن کے بیانات میں کشادہ نظری اَور اعلیٰ ظرفی کا احساس ہوتا ہے۔ اُردو سے ہندی الفاظ کو خارج کرنے کا مسئلہ ہو یا دخیل اَلفاظ کا جھگڑا، اُنھوں نے موقع پر وہی کیا جسے وہ ٹھیک سمجھتے تھے...... اِس ضمن میں اُنھوں نے فیشن کے طور پر کسی مقبولِ عام نظریے کے سامنے اپنا سَر کبھی نہیں جھکایا۔ ایک مفکر کی شان بھی یہی ہے کہ وہ بھیڑ چال کے زمانے میں چاروں طرف اُڑی ہوئی گرد سے اپنی قبا کو بچالے جاتا ہے۔

''آبِ حیات'' کی اَہمیت کی تیسری اَور آخری وجہ اِس کا تہذیبی پہلو ہے۔ آزاد کے دَور میں تنقید اَور اَدب کے سلسلے میں تاریخی شعور کا اِظہار ایک عام سی بات ہوگئی تھی؛ لیکن آزاد کی اِنفرادیت اِس بات میں ہے کہ اُنھوں نے ''آبِ حیات'' میں تاریخی پس منظر سے کہیں زیادہ تہذیبی اَور ثقافتی پس منظر کو اُجاگر کیا۔ اُردو شاعری کے پانچ اَدوار کا تعین کرتے ہوئے اُنھوں نے شعری میلانات کے فرق ہی کو ملحوظ نہیں رکھا، وہ شعری اَدوار کے تہذیبی فرق کو بھی سطح پر لائے۔ اُن کا مؤقف غالباً

یہ تھا کہ کسی دَور کے شعری میلانات، اُس کے تہذیبی میلانات کے عکاس ہوتے ہیں۔ چنانچہ مباحث میں اُلجھے بغیر، اُنھوں نے اِن دونوں متوازی میلانات کو ساتھ ساتھ پیش کیا اَور نتائج کا اِستخراج ایک بڑی حد تک قاری پر چھوڑ دیا۔ اِس کے علاوہ آزاد نے شعر کی تخلیق میں ثقافت کے دُوسرے جملہ عناصر کا بھی بار بار ذِکر کیا اَور اُردو زبان کی اِبتدا کے سلسلے میں بھی تہذیبی آویزش کو خاص طور پر موضوع بنایا۔ آج کہ اُردو تنقید، اَدب کو اِس کے تہذیبی اَور ثقافتی پس منظر کے فریم میں رکھ کر دیکھنے کی طرف مائل ہے، تو "آبِ حیات" کا مطالعہ ہمیں اِس بات کا احساس دِلاتا ہے کہ تنقید کے اِس خاص زاویے کو رائج کرنے والے اِنشا پرداز بھی آزاد ہی تھے۔

☆☆☆

وزیر آغا جہاں نظری تنقید کے ماہر ہیں، وہاں وُہ عملی تنقید پر بھی قدرت رکھتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اُن کے مضامینِ انتقاد میں تنقید کے یہ دونوں شعبے شامل ہوتے ہیں جبکہ اُن کی بعض یک موضوعی کتب خالص نظری تنقید کی حامل ہیں۔

عملی تنقید پر وزیر آغا نے اس کتاب میں میر انیس، میراجی اَور راشد کے فن اَور حالی سے اقبال تک کے دور کے جائزے کے علاوہ میرزا غالب پر تین[3] اَور مولانا آزاد کے فن پر دو[2] مضامین شامل کیے ہیں جبکہ نظری تنقید پر اُنھوں نے تین[3] خصوصی مقالے لکھے ہیں جن میں وہبی سوچ اَور جدیدیت کے موضوعات پر سیر حاصل گفتگو کرنے کے بعد تخلیق اَور تخلیقِ مکرّر کو بھی اپنا موضوع بنایا ہے: اِن کے علاوہ اِس کتاب میں جدید اُردو شاعری، نئی اُردو غزل اَور غزل کے مستقبل پر بھی بات کی گئی ہے جبکہ افسانے کا فن، اِنشائیے کی پہچان اَور ناولٹ کا مسئلہ ایسی تحریریں اِضافی حیثیت کی حامل ہیں اَور عابد علی عابد کو اُنھوں نے ایک بالغ نظر نقاد کی حیثیت سے دیکھا ہے۔ اِن مضامین میں سے گزرتے ہوئے ہمیں اُن کے اِمتزاجی نقطۂ نظر سے آگاہی ہوتی ہے کہ وہ کس طرح اِبتدا ہی سے تنقید میں اِمتزاج کے قائل تھے۔ اُن کے مطابق تنقید لکھتے وقت موضوع پر صرف ایک ہی شمع کی روشنی کافی نہیں ہوتی اَور نقاد کے لیے ضروری ہے کہ وُہ ہر تنقیدی تھیوری میں سے سچّائی کے عناصر تلاش کرتے ہُوئے موضوع کو اِن تمام روشنیوں سے منوّر کرے تاکہ اُس کا کوئی گوشہ قاری کی نگاہوں سے اوجھل نہ رہے۔

زیرِ نظر کتاب وزیر آغا کے چیدہ مضامین کی تیسری کتاب ہے جو ۱۹۷۲ء سے نایاب ہے کہ اِس کے نئے اَیڈیشن کے لیے مدّتوں کام نہ ہو سکا۔ اَب اِس کا اَیڈیشن نئی آب و تاب سے شائع ہو رہا ہے جس میں صحتِ اَلفاظ کا خاص خیال رکھا گیا ہے۔

شاہد شیدائی